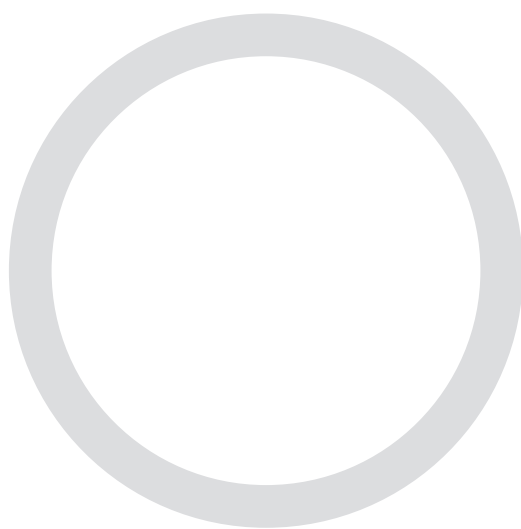


institut za društvena
istraživanja – zagreb
institute for social
research – zagreb



BIBLIOTEKA
znanost i društvo

MLADEN LABUS _ FILOZOFIJA MODERNE UMJETNOSTI
/ Onto-antropologijski i socio-kulturni pristupi /



Mladen Labus

**FILOZOFIJA MODERNE
UMJETNOSTI**

ONTO-ANTROPOLOGIJSKI I
SOCIO-KULTURNI PRISTUPI

ZG '06

: Sadržaj

Predgovor	7
I. Filozofijsko-ontologijski problemi	13
II. Teorijska pitanja	27
II.a. Estetička refleksija kao umjetnička forma	29
II.b. Tehnička svijest i estetički bitak	39
III. Filozofijsko-estetička refleksija	63
III.a. Preobražaj svakidašnjeg ili filozofija umjetnosti Arthura C. Dantoa	65
III.b. Arhitektura i disjunkcija ili filozofija prostora Bernarda Tschumija	86
III.c. Umjetnička praksa Josepha Beuysa: antropološko proširenje umjetnosti	101
IV. Fenomenologijsko-ontologijski pristup	115
IV.a. Ontologija umjetnosti Romana Ingardena	117
IV.b. Eksperiment nove glazbe Zofie Lisse	131
V. "Dijalektički spleen" Waltera Benjamina	139
VI. Egzistencijalno-ontologijski prilaz	153
VI.a. Umjetnost kao utopijsko proizvođenje svijeta erosom	155
VII. Refleksija o umjetnosti u novijoj hrvatskoj filozofiji	167

VII.a. Ontologijski prilaz umjetnosti u djelu Ivana Fochta	169
VII.b. Izazov umjetničkog u mišljenju Danka Grlića	190
VII.c. Filozofija – pjesništvo – svijet Vanje Sutlića	206
Summary	233
Kazalo imena	235
Bilješka o tekstovima	239

Predgovor

Ogledi i rasprave u ovoj knjizi, nastajali su kroz duži vremenski period, raznim povodima i u različitim okolnostima. Neki od njih već su objavljeni u znanstvenim časopisima, zbornicima ili knjigama, a dio se sada pojavljuje prvi put. Rezultat su dugogodišnje autorove zaokupljenosti problemima umjetnosti i nastavak su ranijih istraživanja.

Usmjereni su na mišljenje biti moderne i suvremene umjetnosti; neka su vrst “work in progress”, istraživačkog rada na njenoj fenomenologiji, dinamičnoj obnovi i uvijek novim pitanjima.

Usprkos tematskoj raznolikosti, kao i različitim metodskim pristupima i problemima, autor misli da radovi čine konzistentnu cjelinu, s glavnim pitanjima: što umjetnost *jest*, što *znači* ili nam *može* značiti?

No, ono što pri tome treba posebno naglasiti jest da je autoru, iako se bavi estetičkim, fenomenologijskim i ontologijskim problemima, primarno stalo da umjetnost tematizira iz mišljenja bitka suvremenog čovjeka, i u njoj, kao najautentičnijem području ljudske slobode, pokuša sagledati uvjete za mogući antropološki humanum.

Knjiga tematski problematizira mogućnost filozofije moderne umjetnosti, kao i dijagnozu njenog ontološkog statusa unutar novog položaja u bitku.

Raznolikost fenomena moderne i suvremene umjetnosti, više ne može iscrpiti tradicionalna estetika i filozofija umjetnosti: nužan je interdisciplinarni i multidisciplinarni pristup, kao i problematiziranje s onto-antropološkog i socio-kulturnog aspekta, kako bi se obuhvatila u svojoj složenosti i cjelovitosti.

Suradnja teorijâ postaje neophodnom za njezino razumijevanje. Pritom se analize vrše na djelima moderne i suvremene umjetnosti, suvremenih umjetničkih praksi i pokreta, umjetnika, kao i teorija i refleksija o umjetnosti, relevantnih za njezino razumijevanje.

Ovdje uvršteni ogledi i rasprave tematski su odabrani kao indikativni za stanje moderne i suvremene umjetnosti; no i neki drugačiji izbor tema bio bi podjednako legitiman i prihvatljiv, u nepreglednom korpusu njenih problema, fenomena i pitanja.

Filozofijski problemi predstavlja uvod u naslovljenu problematiku. Propituje mogućnost filozofije moderne umjetnosti, koja je u dvadesetom stoljeću doživjela bitne promjene: ontološke (s višestrukim ontološkim središtima), methodske (s brojnim svojim formama, postupcima, izvedbama, tehničkim i tehnološkim preformulacijama, itd.), društveno-antropološke (s mnoštvom umjetničkih pokreta, povijesnih avangardi, stilova, recepcije itd.), povijesno-bitkovne (položaj unutar znanstveno-tehničkog sklopa bitka suvremenog čovjeka).

Teorijska pitanja sastoji se od:

a. Estetička refleksija kao umjetnička forma bavi se novim ontološkim statusom moderne umjetnosti i ulogom svijesti i refleksije u njenom razumijevanju. Uloga samo/svijesti u modernoj umjetnosti je dvostruka: ona proizvodi i tumači svoja bića. Refleksija je genuino zrcalo nacrtâ bitka i svojih vlastitih proizvoda. To su ontološki razlozi da modernu umjetnost ne

tumači samo estetika, umjetnička kritika, filozofija umjetnosti, nego i sama estetička refleksija postaje umjetničkom.

b. Tehnička svijest i estetički bitak problematizira presudnu ulogu tehnike u novom (suvremenom) sklopu bitka i konzekvencije za položaj moderne i suvremene umjetnosti. Što se dogodilo s bitkom umjetnosti u doba posvemašnje vladavine tehnike? Na koji je način izmijenjena ontološka struktura umjetnosti i kakva je njena sudbina? Može li tehnika stati na/mjesto umjetnosti, može li “ukinuti” umjetnost?

Filozofijsko-estetička refleksija sadržava:

a. Preobražaj svakidašnjeg ili filozofija umjetnosti *Arthura C. Dantoa* tematizira filozofiju umjetnosti američkog filozofa i njegov važni doprinos teoriji moderne i suvremene umjetnosti: propitivanje ontološkog statusa umjetničkog djela, tematiziranje “institucijske teorije umjetnosti”, ontološkog identiteta umjetničkog djela i njegove povijesne situiranosti, odnos filozofije i umjetnosti, recepciju umjetničkog djela, retorički i metaforički diskurs umjetničkog djela, tumačenje i hermeneutičku metodu u pristupu umjetničkim djelima.

b. Arhitektura i disjunkcija ili filozofija prostora *Bernarda Tschumi*ja razmatra filozofiju prostora i arhitekture, jednog od najznačajnijih suvremenih arhitekata i teoretičara prostora. U središtu je eksplikacija promjena u konceptualnoj paradigmi suvremene arhitekture: uvođenje “retoričkog čina”, “simboličke vrijednosti” društvene akcije arhitekture; interferiranje arhitekture sa značenjima kulture, ekonomije i politike; ontološka disjunkcija arhitekture; sveobuhvatan pristup prostoru i kritička funkcija arhitekture; arhitektura kao mogućnost za stvaranje “kulturnog modela” kao uvjeta za obnovu društvenih stavova.

c. Umjetnička praksa *Josepha Beuysa: antropološko proširenje umjetnosti* bavi se djelom jednog od vodećih predstavnika

suvremene umjetničke avangarde. Po svojim oblicima (performansi, instalacije, predavanja, govori, intervjui, razgovori s publikom, konferencije, akcije, crteži itd.) Beuysova umjetnička praksa znači negiranje tradicionalnog estetskog poimanja umjetnosti, a njezino proširenje u antropološku umjetničku i društvenu praksu promjene svijesti i samoga čovjeka, predstavlja novu definiciju umjetnosti: uključuje antropološku cjelovitost i oblik je umjetničke pedagogije, učenje slobodi, kroz promjenu svijesti i odnosa prema svijetu. Umjetnost kao razvoj kreativnosti, a ne proizvodnja oblika.

Fenomenologijsko-ontologijski pristup sastoji se od:

a. *Ontologija umjetnosti Romana Ingardena* raspravlja o originalnom fenomenologijskom i ontologijskom prilazu umjetnosti, koje se osniva na razlikovanju načina postojanja realnih predmeta realnog svijeta i čisto intencionalnih tvorevina, kao što je estetski predmet. Područje vrijednosnog bitka razmeđe je spram čitavog realnog svijeta; ima drugačiji značaj u bivstvujućem i omogućava zasnivanje estetskog predmeta (s čisto intencionalnim karakterom); pod njegovim aspektom pojavljuje se umjetničko djelo.

b. *Eksperiment nove glazbe Zofie Lisse* problematizira ontološku i povijesnu strukturu glazbe, kao i njen položaj u suvremenosti. Pitanje o biti glazbenog djela vodi do uvida o promjeni, ne samo pojma, nego i čitave glazbene kulture. Avangardna glazba ukida jedinstvenu formu glazbenog umjetničkog djela i pomiče iskaz umjetničkog individualiteta prema refleksivnoj i spoznajnoj definiciji.

“Dijalektički spleen” Waltera Benjamina tematizira teoriju umjetnosti, jednu od najutjecajnijih, kada je riječ o umjetničkom djelu u doba tehnike. Problematizacija gubitka “aure” umjetničkih djela (njihovog “ovdje” i “sada”), izazvanog mogućnošću tehničke reprodukcije, pripada važnom ontološkom

dogadaju u modernoj umjetnosti: ona postaje postauratska i postestetska.

Egzistencijalno-ontologijski prilaz sadržava rad pod naslovom *Umjetnost kao utopijsko proizvođenje svijeta erosom*: razvija jednu egzistencijalno-ontologijsku koncepciju u prilazu fenomenu umjetnosti, s pozicije unutarnjeg umjetničkog i egzistencijalnog iskustva, kao ontologijskog temelja umjetničke istine. Prati složeni proces stvaranja umjetničkog djela kao (ontički) novog bića i (ontološki) nove zbilje svijeta. Čin umjetničkog stvaranja događa se iz svog ontološkog izvora, slobode, i zato je ontologijski i povijesno rangiran kao čovjekova najviša antropološka mogućnost.

Refleksija o umjetnosti u novijoj hrvatskoj filozofiji razmatra filozofske i estetičke koncepcije triju filozofa, Ivana Fochta, Danka Grlića i Vanje Sutlića, čiji je doprinos filozofiji i teoriji umjetnosti ogroman. Njihova ostvarenja sasvim sigurno korespondiraju najvišim dometima europske i svjetske estetike i filozofije umjetnosti. (*Estetika I-IV* Danka Grlića, najopsežnije je djelo s područja estetske literature u svjetskim razmjerima).

a. Ontologijski prilaz umjetnosti u djelu Ivana Fochta analizira djelo filozofa i estetičara, koji je najviše razvio ontologijski pristup umjetnosti, a posebno problematizirao modernu umjetnost. U svojim ontologijskim analizama umjetnosti, osobito je veliki doprinos dao spoznaji o biti književnosti, glazbe i slikarstva.

b. Izazov umjetničkog u mišljenju Danka Grlića bavi se bitnim dimenzijama njegova mišljenja o umjetnosti: egzistencijalistički topos umjetničkog i životnog, na vrhu dijalektičke napetosti, negacija su dostignutog oblika, u stalnom su pre/stvaranju oblika, pri čemu su umjetnička forma i život otkrivanje, u slobodnoj igri, onog najviše ljudskog.

c. Filozofija – pjesništvo – svijet Vanje Sutlića propituje misaonu poziciju i shvaćanje pjesništva i umjetnosti, u horizontu njegova “transfilozofijskoga” mišljenja, iz promišljanja biti filozofije u novom povijesnom sklopu bitka. Za Sutlića je “proizvodnja bića samih u njihovoj punini”, što znači u njihovoj slobodi, put prema biti pjesništva, prispijevanje u vlastitu bit i u bit povijesnog vremena, kroz stvaralačko življenje svoje ljudske biti.

Na kraju ovog Predgovora, autoru ostaje nada da će ovdje ukratko opisani radovi, opravdati svoje pojavljivanje u obliku knjige.

U Zagrebu, veljača, 2006.

I.

FILOZOFIJSKO-ONTOLOGIJSKI PROBLEMI



Kada je riječ o naslovljenom, postavlja se pitanje: je li još uopće moguće nešto takvo kao filozofija moderne umjetnosti, jer se ona u dvadesetom stoljeću raspršila u gotovo nepregledno mnoštvo svojih formi, postupaka, programa, umjetničkih praksi itd.?

Granice između moderne, postmoderne i suvremene umjetnosti nisu uvijek jasne, a još su neprozirniji njihovi međusobni utjecaji i djelovanja, njihova skrivena dijalektika.

Filozofski pitati znači pitati bitno same umjetnosti i suvremenog bitka. Jedino u takvom načinu pitanja, možda je moguće probiti se i do odgovora!

No, moderna umjetnost uistinu se može problematizirati samo unutar filozofijskih analiza njenih najraznovrsnijih očitovanja, fenomenologije umjetničkih djela i umjetničkih praksi.

Iz mišljenja bitka modernog čovjeka, misli se i bitak moderne umjetnosti: on nije dohvatljiv izvan bitnog mišljenja, ali i "ontološka sudbina" umjetnosti postaje odlučujuća za bit(ak) čovjeka i njegovu sudbinu.

Umjetnost nosi najdublji ontologijski potencijal, koji je u stanju sačinjavati čovjekov povijesni svijet na bitan način: bez umjetnosti čovjek nije moguć kao istinsko i slobodno biće!

Nije li umjetnost, uostalom, način dovođenja na svjetlo i samoga bitka? (Heidegger).

Pitati danas o biti moderne umjetnosti, ponajprije znači propitivati je ontologijski, jer se radi o promjeni njezine forme unutar novog sklopa povijesnog bitka: povijesna objektivacija

dogada se kao ontološki nova bit (forma) umjetnosti. Ona obuhvaća cjelinu umjetničkog fenomena i ne može se svesti, na primjer, na pitanje povijesnog stila epohe itd.

Ontologijsko ispitivanje moderne umjetnosti pretpostavlja shvaćanje činjenice (iz njezine fenomenologije) da se ona strukturira kroz vlastitu umjetničku povijest i odnosom s povijesnim bitkom, te da postoje višestruki njezini temelji.

Moderna umjetnost nalazi se u modernom bitku, na način da u njemu ima ležište svoga objektiviranja: više nije "privid" ("Schein"), nego postaje "zbilja", "smisao bića" ("Sein").

Smještavajući se unutar povijesnog bitka kao njegova središnja instancija, umjetnost zadobiva i novi, naročiti način samo-spoznavanja.

Otuda i teorijska refleksija (pored drugih razloga) dobiva najveće značenje. Istodobno umjetnost mijenja perspektivu filozofije jer, kao povijesno dogođen zbiljski bitak, više ne misli "o umjetnosti" kao svom predmetnom području, nego se reflektira iz sebe same: kroz medij refleksije (filozofije) postaje vlastiti misaoni predmet.

Kako je umjetnost po svome biću bitno povijesna (nastala iz svojih povijesnih pretpostavki), njezina se bit ontološki može objasniti jedino iz nje, kao što se i njena povijest razumije iz njezine biti.

Bitak umjetnosti jest po smislu koji u sebi nosi, i otuda sva težina razmatranja umjetničke fenomenologije i njezine unutarnje (ontološke) geneze, koja je istovremeno i geneza njezinog povijesnog smisla.

Ontološka struktura umjetnosti osvojena je kroz samu sebe, ali istodobno i u najbliskijoj korespondenciji s povijesnim vremenom, kojem umjetnost, svojim bićem, daje najdublju ontološko-utopijsku anticipaciju, no i sama pritom trpi promjene u svojoj ontološkoj strukturi.

Ispitivanje toga procesa povezano je s ispitivanjem umjetničkih djela, pokreta, stilova, umjetničkih praksi, fenomena, umjetničke građe, postupaka, recepcije itd.

Spoznaja unutarnjih procesa umjetnosti može se doseći jedino istraživanjem samoga života i oblika umjetnosti jednog povijesnog razdoblja.

Ontologija moderne umjetnosti ispituje se iz konkretne procesualnosti svijeta. U tom smislu umjetnost nije samo mnoštvo svojih nastalih formi nego, zajedno sa znanošću i filozofijom reflektira (svoj) povijesni bitak: umjetnost, znanost i filozofija dobivaju načelno jednakopravan status.

S modernom umjetnošću promijenio se položaj umjetnosti u bitku, odnos s bitkom. Upravo zato u novije vrijeme umjetnost i sama postaje jedna ontološka tema, a njeno značenje postaje ontološko: moderna umjetnost spoznaje bitak tako što ga "pravi". Uvučena je u racionalni bitak modernoga doba, kojeg određuju znanost i tehnika, i to definira njezin položaj u bitku: sama postaje objektivirana realnost.

No, iz ontologijske biti umjetnosti, postavlja se pitanje: ima li ona snagu, iz svoje postavljenosti u bitku, da principe znanosti i tehnologije "prevrati" u svoj jedinstveni princip stvaranja smisla, i time čovjeka dovede u njegov pravi bitak, "pomirenje egzistencije i smisla"?

Situiranje moderne umjetnosti u bitak modernog svijeta (objektivacija umjetničkog bitka u povijesni svijet kao gradba njegova smisla) znači ontološki prijelom koji se u njoj dogodio: umjetnost ulazi u široki integrativni (povijesni i društveni) proces: njezino načelo postaje istraživanje, korespondentno s načelom znanosti, ali istovremeno i s načelom slobode.

Iako je umjetnost ontološki podijelila sudbinu s modernom znanošću i tehnikom, ona ih je istovremeno obogatila svojim bitkom-slobodom. Ušavši u otvoreni "projekt" stvaranja

svijeta smisla, objektivirajući svoj umjetnički bitak u povijesni bitak čovjeka: time što umjetnost objektivira, što ostvaruje biće/bitak, ona ga nastoji opravdati.

U modernoj umjetnosti ljepota nema više prvi ontološki rang: sada to mjesto zauzima refleksija; spoznaja kao racionalni odnos. To mijenja konstitutivni moment umjetničkog (ljepotu), ali i drukčije ontološki uspostavlja biće umjetničkog.

Umjetničko se konstituira kao spoznajna samorefleksija subjekta kao procesa, čime se mijenja ontološki status umjetničkog: pravljenje novog bića, objektivirane forme, koja ne mora biti dovršena, kako bi se priznala kao umjetničko djelo.

Uzmemo li u obzir konceptualnu umjetnost, performanse, instalacije, kinetičku umjetnost, mobile itd., vidimo da to uvelike mijenja biće umjetnosti.

Ontološka novina u modernoj umjetnosti iskazuje se u tome da ona pravi novo biće: bitno ju određuje proces stvaranja i njegovo trajanje. Ona poprima karakter eksperimenta, koji je istovremeno i eksperiment s (povijesnim) bitkom i mišljenjem (filozofijom).

Problematizirajući zbilju u cjelini, umjetnost nije samo svoja zatvorena umjetnička forma; postaje spoznajnoteorijski/hermeneutički organon povijesnog mišljenja (bitka).

Pri tome tu umjetničko nije samo izražavanje egzistencije, nego je istraživanje i stvaranje smisla povijesnog bitka, objektiviranje zajedničkog smisla stvarnosti.

Ontološki je temelj umjetnosti da je ona, svojom formom, specifičan izraz ljudske egzistencije, što znači doživljaja, spoznaje, izražavanja i traganja za smislom postojanja.

Umjetnost je jedina u stanju problematizirati smisao ljudske egzistencije, i to svojim zbiljskim bićem (umjetničkim djelom), kroz najrazličitije svoje forme.

Pomicanje moderne umjetnosti prema racionalnosti, nije tek “tehničko” pitanje postupka, niti samo spoznajno-teorijsko pitanje, nego je ono prije i iznad svega moralno pitanje, koje problematizira današnji čovjekov položaj.

Pojam “otvorenog djela”, koji je teorijski inaugurirao Umberto Eco, upućuje na “razgradnju” tradicionalnog jednoznačnog odnosa s bitkom i pokazuje da procesi moderne umjetnosti “daju znakove” jednog novog odnosa s bitkom!

Moderna umjetnost postaje refleksija, ne samo estetičkih, nego i spoznajnih i moralnih pitanja čovjekove povijesne egzistencije, i time se pruža kao otvoreno medijacijsko polje prema suvremenoj umjetnosti.

Ovaj ontološki rez definira modernu umjetnost kao otvoreni i refleksivni medij istraživanja povijesnog bitka; postaje model za otkrivanje i oblikovanje nove, moguće stvarnosti, korespondentne najdubljim pitanjima čovjekove egzistencije i njegove istine.

Ispitujući sferu “Sein” (“smisao bića”) i tvoreći “svoju umjetničku stvarnost”, umjetnost nužno ulazi u savezništvo s konkretnom povijesnom stvarnošću, pa time i sa znanošću, tehnikom, kompjutorskom konceptualizacijom zbilje itd.

Drugim riječima, u prvi plan dolazi njezina spoznajno-teorijska i refleksivna problematika stvarnosti; svoju stvarnost umjetnost više ne može konstituirati izvan i bez ovog refleksivnog posredovanja i istraživanja objektivne/povijesne stvarnosti.

To je takva ontološka promjena njezine biti, da ona više nije moguća kao nekakav izdvojeni “Schein”, kao samoj sebi dostatan “privid”.

Umjetnost ulazi u krug apsolutne refleksije, kao dio apsolutnog duha znanosti, a jezik i temelj njenog bića, kao i izraz, postaje samospoznaja/samorefleksija kao istraživanje

stvarnosti. To je samorefleksivni medij moderne umjetnosti: stvaranje bića svoje umjetničke zbilje.

Refleksivni i istraživački karakter moderne umjetnosti nužan je član posredovanja, koji mijenja ontološku bit umjetnosti.

Porast racionalnosti u modernoj umjetnosti, ne samo u smislu pojmovnog mišljenja, nego i uvođenja tehnike i tehnologije u postupak umjetničkog procesa, još je jedna novina u njenom biću: pojmovno/refleksivno se integrira u stvarnost, a principi racionalnog unose se u proces njenog nastajanja.

Njezina priroda postaje pluralistička i cjelovita: akceptira znanstvenu metodologiju, filozofsku refleksiju i stvaralačku otvorenost visokopodignutih mogućnosti, razvijene tehnike i tehnologije.

Preko ontoloških problema umjetnosti dopire se do povijesnog bitka (epohe).

Činjenica da moderna umjetnost nije više (i prije svega) u sferi osjećaja, nego u sferi misli, pojmova, refleksije, ne govori samo o njenoj unutarnjoj preobrazbi, nego možda još i više o njoj kao o nosiocu novog duha epohe modernog subjektiviteta.

U njemu je samorefleksija konstitutivna za svijet: potrebna mu je refleksija kao medij samospoznavanja, u odnosu na ontički "proizvedena" bića. Samospoznaja duha/refleksija cjelokupne stvarnosti, proizvedene po modernom čovjeku, medij je novog povijesnog duha. U tome je ontološki značaj misli/pojma presudan. U njemu umjetnost nema najviši rang, kao što ni ljepota više nije dovoljna ni najviša vrijednost. I upravo se tu pojavljuje "ontološki rez".

Da bi opstala, umjetnost mora nositi, ne samo svoju umjetničku istinu, nego i istinu epohe, povijesnog bitka. U tome je najveća vrijednost moderne umjetnosti: posreduje egzistencijalnu istinu s epohalnom istinom (bitka).

Svojom refleksijom, ona nije samo medijator, nego ima mogućnost pravljenja povijesne/epohalne istine svojim sredstvima; može stvarati zbiljsko povijesno biće, umjetnički eksperiment s bitkom.

Moderna estetika, kao teorijska refleksija i “proizvođač” umjetničkih djela, ima karakter bitka koji je objektiviran, po svojoj ontološkoj strukturi i komunikaciji; on konstatira/utvrđuje, a ne samo interpretira, kao tradicionalna “subjektivna” estetika.

Iako zadržava svoju konstitutivnu značajku, ljepotu, umjetnost ne može izmaknuti duhu znanstvenog bitka: on prodire u nju, mijenjajući njenu ontološku bit.

Postavlja se presudno i najteže pitanje: u kojem se smislu ta bit promijenila i je li umjetnost još uopće umjetnost?

Je li ona u modernom racionalnom i znanstveno-tehnološkom vremenu, “samo” nastavak i produžetak realnog bitka u drugi, umjetnički modus bitka?

Nije li čitav svijet umjetnosti “posredovanje”, koje iz svog emocionalnog izvora kreće prema spiritualnoj čistoći svijesti?

To, naime, nema nikakvo vrijednosno određenje, nego naprosto konstatira/utvrđuje sudbinu i položaj umjetnosti u modernom vremenu.

S druge strane, umjetnost po svojoj ontološkoj dubini i metafizičkoj sveobuhvatnosti, svojim bićem, nosi najveći potencijal utopijskog osporavanja postojećeg stanja stvari, dakle racionalno/znanstvenog bitka svijeta, jer u svojim konkretnim umjetničkim formama tematizira ono najviše i najvažnije: egzistenciju čovjeka.

Estetika se tu javlja kao onaj teorijski medij između umjetnosti i realnosti znanstvenog bitka, koji objašnjava i vodi prema svijesti njezin osjećajni korpus. Svijest posreduje i ta je činjenica od najveće važnosti za gubitak apsolutnog subjekti-

viteta umjetničkog djela, kako u njegovu nastajanju, tako i u njegovoj interpretaciji.

Estetika pretpostavlja cjelokupnu umjetničku produkciju (proizvodnja ili stvaranje umjetničkih djela): za nju možemo reći da je refleksivni medij same umjetnosti, medij koji prenosi umjetničko djelo, neponovljivi bitak, ljepotu, njegovu umjetničku genezu, u medij svijesti.

Ona to čini svojom teorijskom genezom, koja polazi od estetskog predmeta, preko estetskog suda do estetske egzistencije. Pritom se estetski predmet određuje pomoću sredstava ontologije: estetski sud istražuje se sredstvima koja pripadaju u logiku i semantiku, a za definiciju estetske egzistencije služi se nekom vrsti egzistencijalne analitike.

Unutarnje pomicanje moderne umjetnosti prema čistoti, znači njezinu težnju prema duhovnosti, spiritualnosti, u novoj vrsti umjetničke autonomije. Bitno se razlikuje od romantičkog pojma autonomnosti umjetničkog djela: tu se pokazuje jedno cikličko kretanje umjetnosti, ali s, povijesno uvjetovanim, drukčijom ontološkom strukturom.

Moderni pojam autonomnosti ima značenje zahtjeva za onim apsolutnim i u svojoj težnji za čistotom iskazuje se kao "bezučjetnost" i "samoizdvajanje"; korespondira s moralnim pojmom, pa se javlja kao zahtjev za ultimativnim određenjem: apsolutnom čistoćom ideje.

Ovo pogađa samu bit umjetnosti kao egzistencijalne istine.

Da li se čovjekova egzistencijalna istina može izraziti formom, u smislu "pobuđivanja" osjetilnog, koje kao osjetilni estetički doživljaj, taktilno potresa čovjeka do dubine njegova bića i gdje se ljepota pojavljuje kao tajna (i beskrajna čežnja) ili se može izraziti formom, u kojoj nema predmetnosti (značenja, intencija), "ciljanjem" samo na "više", "spiritualnije" regije čovjekove svijesti svojom "čistom" formom?

Za modernu umjetnost prisutno je ontološko pitanje: da li ova osjetilna dimenzija pogađa čitavog čovjeka, a “apstraktna” ili “čista” njegovu refleksivnost?

Osnovno je filozofsko pitanje, gradi li moderna nepredmetna umjetnost onu vrstu objektivnosti, zasnovanu na njezinim znanstvenim principima koja bi, zajedno s Hegelom (*Fenomenologija duha*), značila ono pravo polje za “korijen humanosti”, u suglasnosti svijesti s objektivnim i objektiviranim značenjem?

Nije li tu ona jezgra, gdje se sastaju sve silnice forme apsolutnog duha znanosti, u kojoj bi umjetnost mogla imati najviše značenje za čovjekovu egzistencijalnu istinu i biti mjesto ostvarivanja istinskog povijesnog humanuma?

Pri tome ostaje pitanje: znači li raskid s organskim konceptom umjetničkog djela, označenog tradicijom, utjelovljenog izraza i dubine, stalne mijene formi i govora o ljudskoj egzistenciji, ili taj raskid i težnja prema “čistoj formi” označava jedan drugi stupanj ljudskog duha, koji se sve više konstituira u svom refleksivnom bitku?

Prodor čiste forme, uspostavljene sintaktičkom strukturom umjetničkog djela, znači definitivan ulazak umjetničkog bitka u logičku i racionalnu strukturu bitka.

Osvajanjem “autonomije”, oslobađanjem od izvanjskih (determinirajućih) elemenata, “čista” se umjetnost kreće prema povećanom istraživanju formi i vlastitih mogućnosti.

Težnja za čistotom korespondira s načelno povećanom slobodom istraživanja umjetničkih formi.

U ovom prolomu u modernoj umjetnosti zbiva se nešto mnogo presudnije: zbiva se potpuni spoznajni i ontološki preokret. Slobodom stvaranja mimetički princip u umjetnosti postaje stvar prošlosti. Osvojeni prostor ne znači samo promjenu principa stvaranja ili načina percepcije. On je dublji,

epohalniji: umjetnik sam stvara izvornu umjetničku zbilju, koja svojom gradbom predmetnosti nema spoznajne (mimetičke) reference na stvarnost: njezina predmetnost jest njezina sloboda, čistoća stvaranja.

Iz toga slijedi: stvarnost treba umjetničku zbilju inkorporirati u sebe, a to je najautentičniji način stvaranja povijesnog bitka iz umjetničkog bitka.

Ono što je tu epohalno jest, da se umjetničkim duhom promijenjeni odnos s bitkom, pokazuje kao razgradnja tradicionalnog, metafizičkog odnosa subjekt-objekt, kao principijelno "jednosmjernog". Pokazuje se poliperspektivnost, koja određuje novu ulogu subjekta, kojemu se u prikazanome više "ne pruža viđeno (predmetno)", nego je on sam onaj koji gleda. Tu se očituje "volja koja raspolaže".

Estetička teorija moderne umjetnosti detektirala je i involvirala proces apstrakcije u likovnoj i plastičkoj umjetnosti, kao proces koji ima produktivni estetički smisao, sa svojim dimenzijama sintaktičkog, semantičkog i ontološkog jedinstva. No, to nije slučaj s književnošću, kada je riječ o istome procesu. Tu se primjećuje izvjesna teorijska insuficijencija: taj proces moguće je pratiti na mnoštvu primjera suvremene književnosti.

Estetički je bitak književnosti onaj fascinantni znakovni svijet, koji se pripovijedanjem "prenosi" iz jednog bitka u drugi, u njegov "konačni", surrealni bitak. Taj prijelaz postiže se formaliziranim i ideiranim nijansiranjem i događa u samom mediju riječi i rečenica.

Svaka velika književnost u sebi sadrži metafizički kontekst u kojem se može prikazati apstraktna tematika bitka nekog konkretnog svijeta.

Suvremeni bitak određen je svojim odnosom sa sviješću, a ova opet s jezikom. Ovaj metafizički trokut odlučan je za

sudbinu moderne i suvremene umjetnosti: tematizira čovjekov bitak, koji je u suvremenom dobu određen porastom svijesti (svjesnog), odnosno racionalnog, na način da se u konkretnom bitku zbiva istovremeni proces: epski i apstrahirajući.

Sama umjetnost, međutim, znači prostor krajnjeg duhovnog razotkrivanja.

II.

TEORIJSKA PITANJA



II. a. Estetička refleksija kao umjetnička forma

Max Bense, filozof i estetičar, autor svjetski poznate i priznate *Estetike* (moderne umjetnosti) pišući o Francisu Pongeu i njegovoj bilješci o Braqueu, otkriva za modernu umjetnost nešto vrlo važno: srodnost slikarstva i proze u otkrivanju jednakog metafizičkog aspekta, koji je ekvivalentan nacrtu postojećeg bitka.

Ovaj ekvivalentni odgovor dviju umjetnosti suodređen je i tehnološkoj relativnosti i čak identitetu sredstava slikara i pisaca. Njihov je krajnji cilj zgušnjavanje postojećeg u estetičku poantu.

“Samo se naoko analitička glava bavi potvrđivanjem, istinom. Opažanja se odmah mijenjaju u imena postojećeg, pretvaraju se, dakle, u tumačenja, koja pripremaju vraćanje na samosvijest i od “postojećeg” čine “shvaćeno”.¹

“U postupku mislim kao postojećim, kao proizvedenim predmetima, posebno je zadovoljstvo baviti se prozom i poezijom *znanstveno*, bez obzira na to što smo ovdje naišli na mehanizam koji povezuje Braqueovo slikarstvo i Pongevu literaturu”.²

Ova prije spomenuta srodnost slikarstva i literature, zapravo je srodnost s nacrtom bitka, kojega je moderna umjetnost, u ontološkom smislu, zrcalo. Nacrt bitka je znanstven i umjetnost,

¹ Max Bense, *Estetika*, O.Keršovani, Rijeka, 1978, str. 95.

² Isto, str. 95.

metodički, slijedi njegov jezik. Povećava se uloga misli i svijesti – umjetnost proizvodi svjesno i tumači stvoreno. Dakle, uloga samosvijesti u modernoj umjetnosti je dvostruka: ona proizvodi i tumači svoja bića. Refleksija je genuino zrcalo nacrtu bitka i svojih vlastitih proizvoda. Upravo su to ontološki razlozi da modernu umjetnost ne tumači samo estetika, umjetnička kritika, filozofija umjetnosti, nego i sama estetička refleksija postaje umjetnička. To je konzekventni metodički postupak i položaj u bitku moderne umjetnosti. Preuzimanjem u sebe čitavog znanstveno racionalnog nacrtu bitka, moderna umjetnost ne može izbjeći i njegov jezik. To je bitno jezik znanstvenog postupka, kako u izvedbi, tako i u refleksiji umjetničkog djela. Ovaj povećani udio svijesti uzrokuje jednu ontološku inverziju u modernoj umjetnosti: realije zgusnute i eksponirane u estetičkom bitku, ljepoti, sada se preobražavaju u ljepotu ideja.

Postavlja se pitanje, nije li upravo to ona kristalizacijska točka duha, gdje se gubi tradicionalni pojam umjetničke ljepote, i stvara se, načelno, istovrsni rang *ljepote ideja*: u umjetnosti, u znanosti, u filozofiji, u religiji, u formama života? Ne zamjenjuje li sada užitak refleksije tradicionalni užitak (estetičke) ljepote, pa moderni čovjek može jednako “uživati” u znanstvenoj teoriji, čistim teorijskim modelima, kojih meta-jezik već prelazi u “pjesničke metafore”, u filozofskoj prozi itd., kao i u ljepoti nekog umjetničkog djela? Čini se da je upravo to ono bitno mjesto, gdje se ljepota umjetničkog djela, kao cjelovitog umjetničkog bitka, rastvara i u ovoj se otvorenosti refleksije, načelno, svaka forma modernog znanstvenog duha može pojaviti kao “predmet” estetičkog užitka, *ljepote čiste svijesti*. S Aristotelom, “čista teorija” kao najviša estetička ljepota. (*Metafizika*)

Kad Bense govori o prednostima znaka, strukture, raspodjele i izbora, kao obilježjima svijeta estetičke produkcije

kao svijeta pravljenja, nad klasičnim pojmovima kvantitete, kvalitete, forme i sadržaja, onda on samo konstatira jednu novu ontološku situaciju u modernoj umjetnosti, naime da ona svoj estetički bitak "dijeli" sa znanstveno-tehnološkim bitkom, ulazeći u "objektivitet" pravljenja svijeta, niti samo kao klasično umjetničko djelo, niti samo kao znanstveno-tehnološki "neupitni napredak".

Ova sinteza je posljedica promjena koje su se dogodile s bitkom modernog doba, prevlasti znanstveno-tehničkog bitka, i istovremeno posljedica iz toga pretrpljene promjene u ontološkoj strukturi same umjetnosti. Ona više nije samo autonomija, nego preuzima i principe stvaranja dominantnog znanstveno tehničkog bitka. No to nikako ne znači da umjetnost sada gubi svoju umjetničku autonomiju.

Upravo obrnuto, u samoj umjetnosti leži šansa da prevlada puki i neupitni *progresus ad infinitum* znanosti i tehnike, svojim estetičkim bitkom kao smislom, kao što i znanost i tehnika u "suradnji" s umjetnošću prevladavaju njezin "autonomni privid" klasičnog umjetničkog djela.

Dakako da je moguće braniti autonomiju umjetnosti, kao apsolutnog i neponovljivog čina duha slobode i stvaranja, ali, načelno gledano, i u modernoj umjetnosti se traga i istražuje, sa slučajem ili bez njega, konstituira se umjetnička forma/estetički bitak, koji u sebi nosi (metafizički) smisao.

Budući da smo sebi postavili zadatak da razmotrimo ontološke temelje (probleme) moderne umjetnosti, na primjerima se mogu pratiti i teorijski razmatrati opći procesi. Umjetničko je djelo po sebi jedinstveno i neponovljivo i nije ga moguće zamijeniti niti "iscrpiti" nikakvom teorijom. Pa ipak je teorija od najveće važnosti u modernoj umjetnosti, jer ona nije više samo refleksija kao medijacijski član, nego je i konstitucijski član estetičkog bitka umjetničkog djela. Ona je njegov inte-

gralni dio od stvaranja do recepcije djela. To je upravo novo u modernoj umjetnosti – ona se ontološki proširila, ne samo u tehniku/tehnologiju, znanost i društvo, nego i u teorijsku refleksiju, kao nezaobilazni dio njezina samorazumijevanja. Ova teorijska refleksija/estetika sada postaje stvaralački potencijal same umjetnosti/tehnike/tehnologije/ znanosti s jedne strane, i njezin metafizički temelj, s druge.

Stoga i možemo pratiti mijene u ontološkoj strukturi moderne umjetnosti.

Proces konvergencije estetike i moderne umjetnosti Bense vidi u činjenici da se i u jednoj i u drugoj, estetičko-produktivni (umjetnost) i estetičko-replikativni proces zbiva u znakovima, pa modernu estetiku vidi kao neku vrstu metajezika spram umjetnosti.

Budući da su i jedna i druga u modernom dobu konstituirane sistemom znakova i struktura, matematički jezik vidi prikladnim za njihov “opis”.

“Matematički je jezik prikladan za estetiku, jer je matematika suptilan, apstraktni i operativni sistem znakova, struktura i njihovih pravila.”³

“Shvatimo li neku estetičku produkciju, npr. neko umjetničko djelo, kao prikaz u smislu estetičke informacije (dakle, kao informaciju o raspodjeli i izboru estetičkih znakova i struktura), onda su analiza i interpretacija i kritika već forme replikacije toga prikaza, a time i forme komunikacije, reproducirani prikaz izvorno produciranog u novom području prikaza. Onoliko koliko upotrebljava nova sredstva i zbog toga nove znakove, komunikacija je u odnosu prema informaciji selektivna. Proces selekcije kojim započinje proces estetičke produkcije, najprije rezultira estetičkom informacijom i na-

³ Isto, str. 95.

stavlja se u svim oblicima estetičke komunikacije; zatim nastupa niz procesa prikazivanja, počevši s prikazom, koji se nastavlja u prikazu prikaza itd.

Jedan za drugim pojavljuju se znakovi, znakovi znakova, i čini mi se da ta vrsta iterativnosti pripada bitno estetičkom procesu. U tom se pogledu fizikalni svijet očigledno veoma razlikuje od estetičkog. Fizikalni predmeti (signali) nisu iterativni na takav način; izrazi predmet predmeta, ili čak predmet predmeta predmeta – nema nikakvo značenje.”⁴

Moderna estetika po svojoj je biti forma replikacije umjetničkog prikaza i u sebi sadrži, kako refleksiju kao formu kritičke komunikacije s umjetničkim djelom, tako i njegov metafizički/estetički bitak, budući da samo znak nosi ovaj estetički bitak, za razliku od prirodnog/fizikalnog bitka koji nosi samo sebe.

Tek kroz istraživanje konkretne povijesno date stvarnosti, koje je ustvari samorefleksivni medij suvremene umjetnosti, može ona tvoriti biće *svoje umjetničke stvarnosti*. Refleksivni i istraživački karakter suvremene umjetnosti onaj je nužni član posredovanja, koji bitno mijenja ontološki karakter umjetnosti. Ona postaje nova stvarnost ali ne samo svoja umjetnička stvarnost u umjetničkom djelu kao svoj “Sein” (“smisao”), koji sama emitira kao svijet znakova, kao svijet značenja, kao svijet smisla, nego ulazi u razgovor sa svijetom, kojega prvo mora uzeti/istražiti kao stvarnost, da bi mogla tvoriti *svoju stvarnost smisla kao smisla svijeta*.

Ontološki temelji umjetnosti, konstituirani iz konkretnog povijesnog realiteta, nisu samo ontološki temelji umjetnosti, koji određuju njezinu povijesnu formu, nego zajedno sa znanošću provociraju i reflektiraju pitanja iz nove optike

⁴ Isto, str. 95.

i daju temelje za jedno novo mišljenje. Stvaraju ontologiju (i umjetnosti) iz *konkretne povijesne procesualnosti* svijeta. Umjetničke forme nemaju značenje samo za nju nego, sa znaošću, najbliskije reflektiraju svijet kao povijesni konkret-um i time ostvaruju jednu *sintezu mišljenja*.

Ontološki temelji umjetnosti, znanosti i filozofije (mišljenja) načelno postaju istovjetni i u najdubljij korespondenciji s konkretnom nastajućom povijesnom zbiljom, kao posljednjom odlukom moderniteta, što znači apsolutno aktivnog reflektirajućeg subjektiviteta modernog čovjeka.

“U modernoj umjetnosti djelo, “ono po sebi umjetničke forme”, više se ne uzima kao prvo i kao shema pomirenja: samo kao medij komunikativnog posredovanja između subjekta, kao i proizvedeno i recipirano umjetničko djelo može po svojoj formi stupiti u korespondenciju s promjenom formi subjekta i područstvavljanja”.⁵

Ovaj Welmerov stav potvrdit će našu tezu da se o umjetnosti mora govoriti kao o totalnom fenomenu (od djela, forme, postupaka, građe, recepcije, društvenih, psiholoških i drugih njegovih dimenzija). To istovremeno potvrđuje i tezu da je umjetnost povijesni fenomen, a ne samo predmet filozofske refleksije djela u povijesti estetike.

Naročito u modernoj umjetnosti dolazi do izražaja veza s realitetom (povijesnim, društvenim, tehničkim, znanstvenim, komunikacijskim itd.), gdje umjetnost više ne propituje samo sebe samu (povijest umjetnosti, estetika, filozofija umjetnosti), nego sebe reflektira kao integralni konstituens svijeta, dakle kao svijet sâm. Rastvaranjem svojih formi i načinom svojih umjetničkih postupaka, umjetnost svojim bićem ulazi

⁵ Albrecht Welmer, *Prilog dijalektici moderne i postmoderne*, BJ, Novi Sad, 1987, str. 29.

u svijet. Njezina građa ulazi kao građa za refleksiju svijeta (totaliteta).

Sada to više nije "privid zatvorenog umjetničkog djela", čija forma predstavlja granicu spram svijeta. Moderna umjetnost svojom građom, otvorenom formom, svojim umjetničkim postupcima, povezanošću s tehnikom, suradnjom sa znanošću, integralnom komunikacijom s društvom, gubi svoju zatvorenost ("nevinost"), i kao umjetnička refleksija svijeta ulazi u jednu novu sintezu sa znanošću i filozofijom. Postaje integralni dio novog/stvorenog čovjekovog realiteta, od kojeg više ne može "apstrahirati", zadovoljna u "prividu" svoje umjetničke zbilje.

Principi realiteta koji važe za znanost i filozofiju postaju važeći i za umjetnost.

Moderna umjetnost surađuje (refleksivno) na cjelini. Npr. svijest o ugroženosti čovjekova opstanka ne može mimoći ni umjetnost. Ona jednostavno mora usvojiti (povijesne) principe zbilje (realiteta). Time dakako ne umanjuje utopijski potencijal sadržan u njezinoj transcendentnoj dimenziji. Ali sada se ona iskazuje kao stvaralačka sinteza povijesnog duha koja, s jedne strane, svoju građu, postupke, recepciju i sl. crpi iz svog vremena i njegovih objektivnih mogućnosti (tehnika, znanost, tehnologija itd.) i s druge, postaje "medij komunikativnog posredovanja između subjekata". (Welmer).

Moderna umjetnost postaje integralni dio stvarnosti (realiteta). Fragmentirani (razbijeni) totalitet svijeta više ne podnosi "transcendentnost zatvorenog umjetničkog djela". Konkretum realiteta unosi svoje principe i u umjetnost, što se ponajbolje može vidjeti u značenju koje u umjetničkom postupku poprimaju činjenice, fakti, dokumenti, diskontinuiranost vremena i sl.

Problematizacija odnosa moderniteta i ontologije umjetnosti može se pratiti kroz razmatranje barem dva bitna pitanja:

Teorijska pitanja — 35

1. Iz samog modernog duha (Hegelova *Fenomenologija duha*) sa svojom refleksijom samosvijesti) proizlazi i "ontološka metodologija" našeg razmatranja.

Ona pretpostavlja ukidanje klasične ontologije umjetnosti. Sada se događa iz samog duha, kao samorefleksija, kao bivajući bitak iz svog vlastitog refleksivnog središta.

Čini se da samorefleksija, kao bit novovjekovnog europskog duha, daje za pravo Hegelu, jer je apsolutno (racionalni) novovjekovni subjekt identičan sa svojom povijesnom samorefleksijom, kao svojom povijesnom proizvodnjom. Istovremeno indicira potpuni raskid s prirodom, s kojom komunicira još jedino u svom poznavstvenom vidu.

Metoda kao sakrosanktna vrijednost racionalizma, zamjenjuje intuiciju romantika, koja je bila posljednji odsjaj veze s prirodom. Za nas se postavlja bitno pitanje: ne leži li upravo tu, na pjesnicima kao vjesnicima bitka, mogućnost za obrat? (Heidegger).

2. Ontološki temelji umjetnosti ne odnose se samo na njezinu ontološku bit (povijesno promijenjenu) proizašlu iz povijesti njezinih formi.

Ona se mora promatrati i povijesno i sociološki. S time je duboko povezan i problem recepcije umjetničkih djela. Bez svoje recepcije umjetničko djelo ostaje samo idealni (potencijalni) umjetnički bitak. Ono jest realizirani umjetnički bitak, ali da bi postao istinski umjetnički bitak, koji umjetnički živi, nužna je recepcija umjetničkog djela, koja zatvara (završava) krug umjetničkog bitka umjetničkog djela kao "realiziranog", a to znači oživjelog umjetničkog bitka umjetničkog djela.

"Postmoderni umjetnik ili pisac jest u poziciji (situaciji) filozofa".⁶

⁶ J. Lyotard, *Što je postmodernizam* B.J. Novi Sad, 1988, str. 34.

Što znači ova Lyotardova teza? Ova izvanredno značajna teza i sama se vraća na filozofsku poziciju s koje je i krenula: na poziciju filozofskog mišljenja svijeta kao *totaliteta*, ali ne na način apriornog filozofskog pojma totaliteta svijeta, koji i sama kritizira kao ideološki (lažni), nego totaliteta svijeta kao povijesnog procesa, koji se razvija iz svojih vlastitih povijesnih pretpostavki. Ovom koncepcijom razbijena je autonomija umjetnosti, koja u svijet više ne ulazi "naknadno", u recepciji klasičnog umjetničkog djela, nego ona sada preuzima *procesualni povijesni karakter istine*. Umjetnik mora misliti/stvarati cjelinu realiteta svijeta. On ne može više ostati intaktan u idealnoj zbilji umjetničkog djela. Tu se treba jasno razlikovati (ontološki) dvije razine strukturiranosti svijeta:

1. Svijet u svojem povijesno dostignutom realitetu njegovih stvarnih mogućnosti. Umjetnost kao integralni konstitutivni dio njegovog povijesno dostignutog realiteta, u njegovoj ontološkoj strukturi, a koji se *mijenja povijesno*, što upravo potvrđuju Lyotardove teze;

2. Umjetnička djela (otvorene forme) koja *transcendiraju i ontološki proširuju* povijesno dostignuti realni svijet.

"Stvaranje novih oblika ciljevi su signalističke umjetnosti. Konkretnih oblika, a ne samo prolaznih formi. Ona je umjetnost ovog vremena (svog vremena), njegov izraz. Napori nisu upravljani samo na to da se izrazi, već i uredi, oblikuje, stvori. Ako je signalistička umjetnost izraz jednog vremena, onda je i svijet predmet njenog uređivanja. Paradoksalno je, međutim, da joj u tom uređivanju svijeta dijelom pomaže i njena subverzivna (razorna) funkcija".⁷

Ovo što je rečeno o signalizmu, kao samo jednom od koncepata moderne umjetnosti, korespondentno je svekolikoj

⁷ B. Todorović, *Signalizam*, Gradina, Niš, 1979, str. 166.

modernoj umjetnosti: kao umjetnost svoga vremena, ona nije usmjerena samo na umjetnički izraz kao tradicionalna umjetnost, koja treba cijeli krug recepcije, što nam govori da je ona odijeljena od društva i svog vremena.

Moderna umjetnost usmjerena je na oblikovanje/stvaranje *svijeta kao svog predmeta* kroz svoje konkretne oblike. To znači da se ona ontološki objektivira u svijetu, da postaje dio (svojina) opće društvene svijesti, senzibiliteta, značenja. Iz toga novog položaja događa se i njezina recepcija i hermeneutička samorefleksija.

To je vrlo blisko Marcuseovoj ideji društva kao estetske tvorevine, dakako mišljeno u jednoj dinamičkoj dimenziji stalno otvorenog estetičkog procesa. Svojim subverzivnim, istraživačkim, ontološki otvorenim karakterom, moderna umjetnost postaje stalno refleksivno propitivanje i oblikovanje *svoga svijeta (novim) vlastitim mogućnostima*.

II. b. Tehnička svijest i estetički bitak

Tehničkom bitku naše epohe, za suvremenog čovjeka najobuhvatnijeg, nije mogla izbjeći ni umjetnost. Pitanje jest: što se dogodilo s bitkom umjetnosti u vremenu posvemašnje vladavine tehnike?

Na koji je način izmijenjena ontološka struktura umjetnosti i kakva je njena sudbina? Ono što primarno zaokuplja našu pažnju je pitanje: može li tehnika stati na/mjesto umjetnosti, "ukinuti" umjetnost?

Prije nego li odgovorimo, moramo razmotriti modus postojanja tehnike i umjetnosti.

Tehničkim i umjetničkim tvorevinama zajednička je realnost, forma koja je realno biće po svom nosivom predmetu, materijalnom bitku. Također im je zajedničko da obje mogu imati estetsko opravdanje: ljepotu. No, koja je to differentia specifica koja odvaja tehničke estetske tvorevine od umjetničkih djela? Čini se da je odgovor na ovo pitanje moguće pronaći samo u njihovom modusu postojanja. Upravo se u njemu nalazi načelna nemogućnost tehničke estetičke tvorevine da postoji kao autentični estetički bitak. Bitak tehničke estetičke tvorevine je surrealan, kao i umjetnički, ali je njena bît u tome da je funkcionalna. Bitna odredba je funkcionalnost, sa "čvrstom" strukturom, jer svaki element ima svoje čvrsto određeno funkcionalno mjesto.

Umjetničko djelo, naprotiv, strukturirano je slobodno i postoji kao surealnost slučajnog, što znači nepredvidivog.

Nastaje u slobodi stvaranja. Samosvrhovito. Umjetničko djelo nema svrhu i funkciju izvan sebe, jer je nastalo i postoji po stvaralačkoj slobodi umjetnika. Surealnost estetičkog bitka modus je u kojem postoji jedino umjetničko djelo i to umjetnosti daje "ontološku prednost" pred svim ostalim modusima postojanja i stvaranja novih bića. Odatle proizlazi važan zaključak za Benseovu estetičku refleksiju, "o načelnoj nemogućnosti konstruiranja umjetničkih djela".¹

Pojam konstruktivnosti ukazuje na tehnički bitak, u kojem je sloboda konstruiranja i njegov realizirani estetički bitak, ograničen svrhom izvan njega, funkcijom koju mora izvršiti.

U razmatranju odnosa tehničko/tehnološke svijesti i estetičkog bitka u našoj civilizaciji, ne može se zaobići takav mislilac kao što je Martin Heidegger. On je svoje djelo *Pitanje o tehnici* posvetio promišljanju njene biti, što je za našu temu itekako značajno. Dakako da se ovdje ne može eksplicirati propitivanje tehnike unutar cjeline njegova mišljenja, nego samo utoliko ukoliko se tiče teme.

Propitujući tehniku, napose modernu tehniku, koja najodsudnije određuje odnos suvremenog čovjeka s bitkom, Heidegger ustvrđuje da "tehnika nije isto što i bit tehnike".² Njezin instrumentalni karakter za Heideggera ipak nije i njezina bit.

Instrumentalni karakter njezin nije tek puko sredstvo, nego je "tehnika neki način raskrivanja".³ Pritom misli da je to jedan osobit način "raskrivanja" istine, te kaže:

¹ Max Bense, *Estetika*, O.Keršovani, Rijeka, 1978, str. 25.

² Martin Heidegger, *Die Frage nach der Technik*, u: *Die Technik und die Kehre*, Verlag Gunther Neske Pfullingen, Tübingen, 1962. Martin Heidegger, *Pitanje o tehnici*, u: *Uvod u Heideggera*, CDDO, Zagreb, 1972, str. 91.

³ Isto, str. 99.

“Raskrivanje koje vlada u modernoj tehnici neko je iz/zazivanje (Herausfordern),⁴ a ono ima “izazivajućeg raskrivanja”, koje se mora pokazati kao “ispostavljeno”. Upravo to iz/zazivanje čovjeka sabire u ispostavljanje.

“Ovo sabiruće pribire čovjeka na to da ispostavlja ono zbiljsko kao stanje”.⁵ U riječi Gestell (postav) otkriva bît moderne tehnike i u njezinoj bîti vidi opasnost, ali istodobno i ono spasonosno. Heidegger ono Her-stellen (us-postavljanje) čuje u odjeku s riječi Dar-stellen (pred-stavljanje), “što u smislu POIESIS dopušta da prisutno proizide u neskrivenost”.⁶

“Oboje su načini raskrivanja, ALETHEIA. U postavu se stječe neskrivenost prema kojoj rad moderne tehnike raskriva ono zbiljsko kao stanje”.⁷

Heidegger jasno uviđa vezu između bîti tehnike i egzakt-nih znanosti, utemeljenih na fizici i matematici i njezinoj bîti, izračunljivosti, i kaže “da se javlja na neki računski utvrdiv način i da se ispostavlja kao sustav informacija”.⁸

No, iako je Heidegger zabrinut ovom bîti tehnike, koja svojim “radom” izvodi čovjeka na put raskrivanja, po kojemu ono zbiljsko posvuda, više ili manje očito, postaje stanje, on ipak na neki način daje na znanje da je to neka sudba bitka i piše:

“Ovo sabiruće púćenje (Schicken), koje čovjeka istom izvodi na put raskrivanja, nazivamo sudba/uput (Geschick)”.⁹

Heidegger je zabrinut da se sva raskrivenost ne ispostavi u *mjeru* i u tome vidi sudbonosnu opasnost za čovjeka. On

⁴ Isto, str. 100.

⁵ Isto, str. 106.

⁶ Isto, str. 106.

⁷ Isto, str. 108.

⁸ Isto, str. 108.

⁹ Isto, str. 109.

je zabrinut da se “bît tehnike ne nastani (west) u stjecaju istine”¹⁰ i ugrozi ono “pjesničko /koje/ izvodi ono istinito u sjaj onoga što Platon u *Fedru* imenuje TO EKFanESTATON, ono što najčistije isijava. To pjesničko prožimlje svaku umjetnost, svako raskrivanje bivstvenoga u lijepo”.¹¹

Heidegger upravo u umjetnosti vidi ovu najvišu mogućnost odnosa spram istine i otuda njegova zabrinutost zbog tehnike, ali ipak u njoj vidi i mogućnost “spasa”. “Bît je tehnike u jednom visokom smislu dvoznačna”.¹²

“S jedne strane, po-stav iz/zaziva u ono odrešito to ispostavljanje koje zakriljuje svaki gled u stjecaj raskrivanja i tako iz temelja ugrožava odnos prema biti istine.”¹³

Kao što vidimo, Heidegger kao da daje u izgled tehnici da, kao dijete sudbe bitka, ipak s njom dođe u bît istine. “Sloboda je područje sudbe/uputa koje svagda izvodi na svom putu neko raskrivanje.”¹⁴

Ako tehnika, umjetnost i znanost zajednički dijele “sudbu bitka” i njegove suvremene forme, koja se kreće prema jednom *synthesisu*, što bi možda mogla biti inačica Heideggerova *poiesisa*, kojega je on ipak shvaćao u izvorno grčkom smislu “prirodnog” raskrivanja istine, možemo li možda zaključiti da se u suvremenoj civilizaciji s tehnikom zbiva jedno novo, zbiljsko raskrivanje istine, a ne više, metafizički, tek njezino predstavljanje (lik)?

Moderna umjetnost našla se u novom, umjetno stvorenom bitku, bitku tehničke egzistencije, pa je posve prirodno da je morala pretrpjeti promjene u svojoj ontološkoj strukturi, u svo-

¹⁰ Isto, str. 120.

¹¹ Isto, str. 120.

¹² Isto, str. 118.

¹³ Isto, str. 118.

¹⁴ Isto, str. 110.

me bitku. Tehnički bitak modernog čovjeka nužno proizvodi i tehničku svijest, koja sve više potiskuje povijesnu svijest.

Nama se postavlja pitanje, nije li upravo tehnika najintenzivnije sudjelovala u formuliranju postmoderne, na način promjene i potiskivanja povijesne svijesti, koja u svojim najradikalnijim zaključcima “završava povijest i povijesnu svijest”?

Bitno je svojstvo tehničke svijesti intencionalnost, ali posve specifična. Dok Husserlova intencionalnost obuhvaća čistu, hipostaziranu, gotovo idealnu svijest, intencionalnost tehničke svijesti upućena je na zbiljsku svijest, koja u rang u stvaranja poprima svojstvo integracije. To je ključni pojam novog civilizacijskog procesa, kojem nije izbjegla niti moderna umjetnost. Funkcija tehničke svijesti nije toliko puka intencionalnost, koliko intencionalnost integracije, a to znači tematizaciju međusobnog odnosa fenomena i njihovu integraciju u stvarni (realni) proces značenja.

“Svaka “kulturna integracija”, sve veća koordinacija znanosti, paralelizacija društvenih razvoja i jasno uočljiv identitet svjesnosti u modernoj umjetnosti i znanosti mogu se prirodno ostvariti jedino na bazi integrirajuće djelatnosti svijesti, i tu bazu možemo zbog toga smatrati vrlo pouzdanim argumentom za teoriju sintetičkog jedinstva Ja”.¹⁵ (Kant).

Kao što vidimo, i moderna umjetnost i znanost podvrgnute su tehničkom bitku i njegovoj živoj i dinamičkoj svijesti integracije. Ova integracija uznapredovale svijesti, ne zbiva se bez “porasta komunikativnog smisla čisto znanstvenih postavki”.¹⁶

Teorija informacija, koja prelazi u opću teoriju komunikacije, nema samo spoznajno-teorijsku i praktičnu vrijednost tehnološke realizacije, nego ponajprije egzistencijalno zna-

¹⁵ Max Bense, *Estetika*, O. Keršovani, Rijeka, 1978, str. 119.

¹⁶ Isto, str. 119.

čenje, jer sadrži zaključke za “unutrašnji, duševni, duhovni, etički opstanak čovjeka”.¹⁷

“To je nova situacija, istraživanje koje sve više povezuje informaciju i komunikaciju, dodaje svojoj objektivnoj tendenciji napokon i normativnu. U sferi umjetne, tehničke potvrde njegovih rezultata pojavljuje se kao kriterij subjektivnost”.¹⁸

Bense, pokazujući ovaj ireverzibilni proces koji se zbiva između znanosti i umjetnosti, pokazuje ethos teorijske tehničke svijesti, kao ethos jedne nove civilizacije, koji u sebi uključuje humanistički, egzistencijalni pathos/ethos umjetnosti!

I dok znanost teži prema subjektivnom (kao toposu ethosa), umjetnost, i sama poprimivši svojstva znanstveno-tehničkog principa istraživanja i oblikovanja svog umjetničkog bitka, kao bitno *teorijskog modela*, konstituira samu jezgru tog novog teorijskog ethosa. Unutar novog teorijskog ethosa, na najzbudljiviji način postavljaju se i temeljna filozofska pitanja: o vremenu, smrti, stvaranju.

Tehnička realnost svijeta, po svom principu “pravljenja”, modalno određuje bitak kao mogućnost, dakle kao budućnost, i svojim tehničkim figurama, sa svojom anticipirajućom svijesću, “pravi nacrt” jednog mogućeg svijeta, postaje “experimentum mundi”, kako bi rekao filozof nade Ernst Bloch.

Pojmovi prolaznosti i smrti, pod mračnom sjenom mogućnosti kolektivne smrti, javljaju se u sasvim drugačijem osvjetljenju, nego što je pitanje pojedinačne smrti. Spomenuta mogućnost potpuno mijenja percepciju smisla čovjekova opstanka i otvara nova i teška antropološka pitanja.

“Pomislimo li na to kako u svijetu, koji se odlikuje nuklearnom fizikom i tehnikom, to uništenje može biti samounište-

¹⁷ Isto, str. 119.

¹⁸ Isto, str. 119.

nje, dakle negativno "samostvaranje", da se izrazimo dijalektički, tada postaje evidentno ontološko zaoštrenje u odnosu prema smrti. Normativno mišljenje unutar pozitivnog istraživanja znači, dakle, recepciju teme subjektivnosti iz objektnog svijeta spoznaje, i nužno se očituje u metodičkom razvijanju egzistencijalnih načela izbora (nužnosti i odgovornosti) u odnosu na efektivno ostvarenje tehničkih mogućnosti".¹⁹

Kao što vidimo, tehnički svijet mijenja i temeljna filozofska pitanja, o smrti i smislu čovjekova opstanka. Istovremeno pratimo i proces uvođenja načela ethosa i ograničenja tehnološke realizacije normativnim, etičkim i humanim principima. Tu ponovo uočavamo proces konvergencije teorije i ethosa: teorije kao "najčišćeg izraza objektivnog svijeta i etosa kao najvišeg znaka subjektivne sfere njezine slobode".²⁰

Bense smatra da je ethos teorija jedan od budućih zadataka filozofije. On je jednako izgrađen na teoriji znanosti, na teoriji informacije i teoriji komunikacije.

"Sintetički (ethos, M.L.) je ukoliko njegovi principi upotpunjuju premise teorije, a reducirajući ukoliko limitiraju konkluzije. Takav podjednako sintetički i reducirajući ethos, takav humanistički egzistencijalni kriterij tehničkog svijeta, pa i onda kad ograničuje slobodni razvitak spoznaje i konstrukcije, čini se da je neminovan. Ali, razumije se da takva korektura, koja obuhvaća i istraživanje i egzistenciju, mora biti zasnovana na biću naše racionalnosti".²¹

Etičke limitacije tehnoloških realizacija odnose se na postulate u vezi s ljudskom egzistencijom, s njezinim vitalnim društvenim položajem itd.

¹⁹ Isto, str. 120.

²⁰ Isto, str. 121.

²¹ Isto, str. 121.

“Nije dakle riječ o shemi zaključivanja, nego o principu konkordancije između “realnog sadržaja” teorije i asociranog ethosa”.²²

“Vidimo da razdoblje prirodnih znanosti nije još, doduše, prošlo, ali njihovi fakti i procesi ne određuju više isključivo razinu naše civilizacije. Matematička metoda, istina, služi primjerno produkciji spoznaja i njihovih dokaza, dakle teorijama, ali nije dovoljno kad je u pitanju određivanje ljudskih vrijednosti i egzistencijalnih i socijalnih značenja. Postalo je očigledno da se biće naše racionalnosti sastoji ne samo u kreativnoj snazi odluka. Zaključci i odluke čini se da su sve manje procesi svijesti koji se međusobno isključuju; naprotiv, strukturi je naše civilizacije svojstveno da oni čine intencije svijesti koje se međusobno upotpunjuju, dakle sistem procesa u kojemu racionalnost, senzibilnost i vitalnost stupaju u novi odnos”.²³

“Suvišno je isticati da se u buduće egzistencijalne i socijalne, neutopijske analitike nuklearne tehnike, osim rezultata teorija informacije i teorije komunikacije, moraju uključiti i konstatacije klasičnog i novijeg pragmatizma, ako se u teoriju želi ugraditi onaj prijeko potreban ethos ljudskoga samopotrđivanja u ljudskoj civilizaciji”.²⁴

“Već sam nagovijestio da se s komunikacijom ethosa i teorije u budućoj civilizaciji tehničkoga svijeta kategorije subjektivnosti i objektivnosti, Sam i društvo, ljudska redukcija i ljudski napredak, racionalnost i senzibilitet, dosada strogo razlučene, tijesno zbližavaju, i da njihov međusobni odnos sve više gubi karakter nerazmijenjivosti. Razdioba života i duha

²² Isto, str. 122.

²³ Isto, str. 122.

²⁴ Isto, str. 123.

ne pripada više načelima današnjega i budućega opstojanja. Rastuću civilizaciju možemo prepoznati po sve većoj gustoći njezinih fenomena koji ne podnose izolaciju. Granična područja dobivaju sve odlučnije značenje, demarkacione linije i esencije gube važnost, razlike se raspadaju. Napokon postaje očigledan apsorberentni karakter civilizacijskog procesa i, kako je i sama umjetnost uvučena u nj jače nego ikada prije, približava se ona svakome pojedincu i svakom društvu, i gubi svoje oštre konture prema prirodi s jedne strane, a prema tehnici s druge strane. To znači da ona dobiva veću mogućnost, da njezina realnost postaje višeznačna, da njezina utopijska funkcija raste”,²⁵ kako bi to zacijelo formulirao mislilac utopije Ernst Bloch.

Kao što vidimo iz ovih teza, upravo tehnička civilizacija, sa svojom primarno integrativnom funkcijom svijesti (kulturološkom, umjetničkom, znanstvenom, religijskom, civilizacijskom itd.), uvodeći princip racionalnosti kao svoj temeljni postulat zbilje, istovremeno dijalektički uvodi dosad gotovo nepomirljive kategorije: subjektivnosti i objektivnosti, racionalnosti i senzibiliteta, pojedinca i društvo itd. Istovremeno ukida i sve oštre razlike između pojedinih regija bitka (znanosti, umjetnosti, teorije, tehnike, tehnologije itd.), upravo stoga što u sebi sadrži snažan ireverzibilni proces i integrativnu funkciju samoprodukcije svoga svijeta.

Usložnjavanje i “diferenciranje” područja bitka, ne zbiva se samo u prirodnim znanostima, gdje klasična ontologija ima već svoju određenu “predmetnost bitka”, nego i u proizvodnji (artificijelnoj) bitka, kroz znanstvene teorije, umjetnost, komunikacijske sustave, digitalnu kompjutersku tehnologiju, koja svojim mogućnostima, ne samo da mijenja našu percep-

²⁵ Isto, str. 123.

ciju prostora i vremena, nego u njemu izvodi i najfantastičnije umjetničke svjetove.

Dakle, “proizvodnja bitka” iz apsolutnog subjektiviteta znanstveno-tehničkog zahvata bitka novum je tehničkog svijeta. Dakako da ni moderna umjetnost, a to je osobito važno, nije mogla izbjeći tom epohalnom procesu: ona je također apsorbirana tehničkim bitkom. No, isto tako njezin snažan utopijski potencijal, njezin princip mogućnosti, dobiva novo značenje, ne samo za svoje vlastite mogućnosti, (umjetnički postupci, materijali, znanstveni eksperimenti itd.), nego svojim estetičkim bitkom, snažno senzibilizira tehničku egzistenciju svijeta.

Nasuprot mišljenjima, kako je moderna umjetnost samo formalna, besadržajna, puerilna igrarija itd., mora se reći da, upravo obratno, ona u svojim čistim estetičkim formama, na najviši i najautentičniji način senzibilizira bitak tehničke civilizacije i postaje ne samo njegov “esthetos”, nego i njegov “ethos”. Postaje njegov humanistički korektiv i egzistencijalni temelj. Umjetnost stoji kao rimska božica pravde, koja u ravnoteži drži prirodu i tehniku. Ravnotežu ljudske egzistencije. Tehnička egzistencija, ne nosi sobom samo problem bitka i spoznaje, nego i problem tumačenja. Tumačenje tehničkog svijeta njegova je egzistencijalna hermeneutika, unutar njegovih mogućnosti.

“Prema tome, određenje kvalitete nekoga umjetničkog djela uvijek polazi od određenja njegovih specifičnih obilježja bitka kao umjetničkog djela, a dobije li se pri tom prvi neotudivi i nezanemarljiv rezultat, on se sastoji u potvrdi da pravo umjetničko djelo u svakom slučaju ostvaruje krajnje individualiziranje bitka. Svako umjetničko djelo egzemplificira svoj i samo svoj slučaj, svakako je estetičko pravilo za singularitete, projekt konačnog individualiteta unutar postojećeg koje se

odlikuje neponovljivošću, a ta se mogućnost očigledno može ontički ostvariti samo u umjetničkim djelima”.²⁶

“U tom smislu umjetnost konstituira posebno područje bitka, a umjetnička djela tvore postojanje, neovisno o ostalim područjima, npr. prirode, tehnike, matematike, morala, a vjerojatno i čovjeka, vlastitu vrstu ontičkih konkretnosti koje se ne mogu dobiti ni jednom drugom metodom osim umjetničkim činom, a bez sumnje sposobnih da se prošire”.²⁷

Bense, bez obzira na svoje precizne i inovatorske modalne analize moderne umjetnosti, ni u jednom trenutku ne ispušta iz vida poseban i nezamjenljiv status umjetnosti u položaju bitka. Vrijednost njegove analize i jest u tome, da on daje fenomenološku i ontološku deskripciju moderne umjetnosti u njezinim konkretnim procesima. Fundamentalni proces “proširivanja” umjetničkog djela kao modusa bitka, u modernoj umjetnosti, jest estetički proces umjetničkog djela kao znakovni proces, o kojemu kaže:

“Dokaz znakova i znakovnog svijeta, jedno je od najvažnijih otkrića estetičke analize umjetničkog djela. S otkrivanjem znakova ontologijsko raščlanjivanje prelazi u estetičko”.²⁸

“Perspektiva i proporcija pripadaju najjednostavnijim znakovnim odnosima- i to matematičkim – koji predmetni svijet klasične umjetnosti pretvaraju u jedan drugi znakovni svijet”.²⁹

“Oponašanje, apstrakcija, konkretizacija i konstrukcija estetički su procesi koji nikada ne mogu poreći svoj karakter stvaranja znakova”.³⁰

²⁶ Isto, str. 128.

²⁷ Isto, str. 128.

²⁸ Isto, str. 128.

²⁹ Isto, str. 128.

³⁰ Isto, str. 128.

“Što se tiče ontologijskog postavljanja cilja, oponašanju nesumnjivo pripada metafizička, apstrakciji matematička, a konkretniji tehnološka koncepcija”.³¹

Postavlja se pitanje, što za Bensea znači kategorija oponašanja? Ovaj pojam, kao metafizički, može imati značenje samo unutar tehničkog bitka: metafizički odnos spram njega, koji tematizira moderna umjetnost, kao ona koja “odgovara” tom bitku! Dakle, to nije klasični pojam oponašanja (mimiza) prirode. Nije ni oponašanje tehničkog svijeta. Čini se da bi se to moglo shvatiti kao odgovaranje unutrašnje ontološke strukture moderne umjetnosti znanstveno-tehničkom ustrojstvu modernog bitka, i metafizičko, dakle egzistencijalno, tematiziranje toga bitka. Ukratko Bense eksplicira razliku klasične i moderne estetike u shvaćanju pojma ljepote:

klasično -----ontičko

moderno -----semantičko

“U klasičnoj estetici postoji datost po sebi i za sebe, lijepi su: mjesec, sunce, vjetar, ruža, miris, osjećaj itd. U modernoj estetici stvari postaju lijepe tek pomoću znaka koji se za njih nalazi, pomoću tona, stiha, metafore, pomoću rasporeda, ritmova, metrika, perspektiva. To znači: u klasičnoj se estetici izraz “lijepo” (ili “ne-lijepo”) odnosi na predmete, ima prema tome ontičko značenje, a u neklasičnoj, modernoj estetici taj se izraz odnosi na znakove i znakovne nizove (matematičke, kategoričke, eksplikativne i funkcionalne), ima, dakle, semantičko značenje”.³²

“Procjenjivanje bitka”, kako Bense parafrazira Nietzschea, pojavljuje se u svakoj umjetnosti kao estetičko opravdanje svijeta. Međutim, njeno metafizičko pitanje “zašto bitak jest,

³¹ Isto, str. 129.

³² Isto, str. 129.

a nije naprotiv ništa”, u umjetnosti se, za razliku od filozofije, pojavljuje ne samo kao spoznaja, nego kao *spoznaja pravljenjem*.

Utoliko je “razgovor umjetnosti s bitkom” bitno pravljenje bitka. U modernom tehničkom i znanstvenom dobu, taj će razgovor biti specifično određen, što znači da je takav bitak, znanstveno-tehnički, ontološki i tehnološki promijenio bît umjetnosti i njezin položaj u položaju bitka.

“Nitko neće sumnjati u to da je riječ o “gesti koja sudi bitku”, danas usred tehničkog svijeta, usred nove zbilje, u svjesno stvorenoj, umjetnoj sferi od starog materijala”.³³

Nova realnost tehničkog i tehnološkog svijeta, kao vrhunac artificijelnosti novovjekog subjektiviteta, zahtijeva od umjetnosti nove postupke, materijale, forme, koji će oblikovati ovaj razgovor s bitkom modernog doba. Upravo u sferi tehničkog, kao determinacije, javlja se umjetnost kao mogućnost slobode. Svi stilovi, metode, aspekti, estetičke kategorije, pravila, sintaksa i gramatika, umjetnički pokreti dvadesetog stoljeća, pokazuju povijest emancipacije umjetnosti. Sloboda i stvaralački duh moderne umjetnosti proizlazi iz samosvijesti stvaraoca. Eksperiment postaje eksperiment slobode, koja se razvija u genezi umjetničkog djela, a koje prelazi u formu, stil, pokušaj.

Na ovom se mjestu pojavljuje najteže pitanje moderne umjetnosti, naime, koliko tehnička svijest, koja je bitno racionalno zasnovana, potencijalno može ukinuti estetički bitak? Ili se pitanje možda treba postaviti obrnuto: nije li upravo “spiritualna čistoća tehnike” šansa estetičkog bitka moderne umjetnosti?

Iz niza primjera u modernoj umjetnosti, vidljivo je da je ona bitno strukturirana tehničkom racionalnošću, ali da

³³ Isto, str. 108.

sofisticirano prelazi u slobodni eksperiment koji teži ka estetičkom bitku. Ostvarenje estetičkog bitka uvijek je odgovor umjetnosti na pokušaje “porobljavanja” tehničkom racionalnošću. Na pitanje, je li moguća smrt umjetnosti u tehničko doba, uvijek odgovara sama umjetnost. Sve dotle dok ostvaruje svoj estetički bitak, svoju metafizičku tematiku bitka, njena smrt, kao umjetnosti, nije moguća.

“Možda treba reći da literatura otkriva i opisuje razdoblje koje filozofija mora signirati i tumačiti. Približavanje koje se danas može opaziti između tih dviju izražajnih formi duha objašnjava se njihovim položajem unutar civilizacije, koja ima znanstvene i tehnološke osnove”.³⁴

“Ali to znači da ni literaturi ni filozofiji s obzirom na izraz stanja bitka u prozi nisu dovoljne “kategorije”, objema su potrebne “egzistencijalije”.³⁵

Ovaj proces približavanja pojedinih formi duha, signifikantan je za pravo stanje bitka današnje civilizacije. Upravo suprotno od očekivanja, da sve forme duha potpadnu pod tehnološku racionalnost, rađa u umjetničkoj sferi duha povećanu potrebu za egzistencijalnim odnosom spram bitka, pa su utoliko i tradicionalne ontološke kategorije nedostatne da taj odnos spram bitka uspostave.

Književna proza preuzima filozofsku refleksiju, a filozofija se pojavljuje u formi eseja, fragmenta itd. Dokument, činjenica, fragment samo su pojavni, raspršeni dijelovi bitka, koje bi moderna umjetnost trebala oblikovati u egzistencijalni smisao. Bense primjere ovog približavanja prepoznaje u djelima filozofa Ludwiga Wittgensteina *Filozofska istraživanja* i njemačkog pisca Hermann Brocha *Vergilijeva smrt*.

³⁴ Isto, str. 109.

³⁵ Isto, str. 109.

Smatra da se i literatura i filozofija nalaze u mediju određenih ideja koje imaju racionalni smisao, i "otkrivaju atmosferu našeg opstanka u aspektu njene duhovne čistoće".³⁶ Ključna je "ontološka činjenica", da unutar bitno prospektivne sfere svjetske tehnike, unutarnji život duha ne može opstati bez teorije, suda, interpretacije. Ovaj refleksivni i racionalni smisao modernog bitka ponajviše pogađa umjetnost i ontološki određuje njezin bitak.

I ma koliko da su umjetničke forme rezultat slobodne stvaralačke mašte i pravljenja, one su u svom fizičkom i metafizičkom bitku nerazdvojno povezane s realnošću znanstveno-tehničkog bitka, s njegovim bitno racionalnim principom. Otuda i značenje i važnost teorijske refleksije (ne samo u umjetnosti, nego i u znanosti i filozofiji), i to ne samo za spoznaju, kroz teorijsku interpretaciju, nego kao refleksivni medij bitka samog. Povezanost literature, filozofije i ostalih umjetnosti sa svjetovnim odnosima bitka, znači dijeljenje sudbine toga bitka, znači konkretnu objektivaciju umjetničkog bitka. To je najznačajnija razlika moderne i klasične umjetnosti. Moderna umjetnost ne može više ostati "lijepi privid". Njezina je ontološka struktura rastvorena i apsorbirana tehničkim bitkom, ne samo u smislu njezina života unutar svjetovnih odnosa bitka. Ovo "pružanje" moderne umjetnosti u svijet refleksivnog bitka, nužno mijenja i njezin društveni smisao. Sam život treba njezin integrativni estetički bitak. To se vidi u modernoj arhitekturi, urbanizmu, plastici, dizajnu, glazbi, slikarstvu i ostalim njenim formama. Sve forme moderne umjetnosti ulaze u svakodnevni život čovjeka, u njegov okoliš.

Umjetnička djela nisu više predmeti u muzejima, oni prožimaju cijelu svakodnevnicu (primjeri SITE arhitekture,

³⁶ Isto, str. 110.

moderne skulpture, readymade, glazbe, kinetičke umjetnosti itd.). Ova potreba za refleksijom, za sudom, interpretacijom, potvrđuje Hegelovu pretpostavku o povećanom značenju svijesti unutar bitka apsolutne znanosti. Međutim, mora se reći da Hegelovo određenje umjetnosti kao nečega prošlog nije potvrđeno. Umjetnost je prošlost samo kao prošlost jedne povijesne forme umjetnosti, kao "osjetilni lijepi privid", kako se pojavljuje u svojoj dugoj povijesti. Moderna umjetnost dobiva novu ontološku strukturu, koju najbitnije određuju, iz samog modernog znanstveno-tehničkog bitka, refleksija, teorija i eksperiment.

"Instrumentarij, opremu toga duhovnog opravdanja i održanja ne sačinjavaju postupci sami, nego teorije i eksperimenti u najširem smislu te riječi, koji se na kraju mogu tumačiti kao konstruktivni poreci i svjesno provedeni pokušaji, a njihov smisao, nije usmjeren na ispunjenje nekoga posebnog interesa, nego na duhovnu akciju uopće. Nisu to slučajni atributi, nego bitna stanja našega duhovnog i vitalnog bitka. To ustrojstvo ne može izbjeći ni umjetnost. Ona se, dakle, istodobno razvija u svojim eksperimentima i u svojim teorijama i odnosi se na njih ukoliko uopće pokazuje pravu ontičku tendenciju, što određuje njezinu kvalitetu. Posljedica je toga da moderna umjetnost zaista ne postoji samo u sferi afekata, nego i u sferi sudova, i njezin je sadašnji položaj takav da ona uopće ima viši rang u mediju misli nego u mediju osjećaja. Jer u prvom joj je redu stalo do opravdanja i održanja njezina bitka u smislu metafizičkog pitanja bitka, a tek zatim do toga da učini vidljivim savršenstvo u tom bitku, dakle do njezine moguće kvalitete. A to znači da njezina teoretska egzistencija ima prednost ispred praktične egzistencije. Ono što se slika, piše, komponira, demonstrira se najprije kao mogućnost bitka, a tek tada kao estetička kvaliteta. To su neka gledišta koja bi

mogla služiti ukidanju hegelske rezignacije. Što su ta gledišta sama zaključci iz Hegela, to povećava njihovu draž.³⁷

“Moderni umjetnik očito ne pridaje nikakvu vrijednost diskordancama unutar duha vremena. On, štoviše, postavlja zahtjev da ga upotpuni ili zaključči; jer jedino u tom slučaju, izrazimo li se još jednom pomoću Hegela, on pod svojim novim aspektima unosi “u svijest najviše interese duha”.³⁸

Na nekoliko primjera iz moderne umjetnosti, pokušat ćemo prikazati, kakvu ontološku ulogu ima tehnika/tehnologija za modernu umjetnost, i za čovjeka općenito.

Kakve su mogućnosti moderne tehnike/tehnologije, pokazuje nam i primjer vizualne glazbe, kao i čitav niz novih umjetničkih formi, koje su iz njih nastale i u neslućeno bogatstvo novih umjetničkih izraza se nastavljaju. O tome u svom djelu *Od vizualne glazbe do glazbe videa* Peter Weibel piše: “Vizualna je glazba dinamička umjetnička forma, koja kombinira vizualni i glazbeni materijal”.³⁹

“Vizualna glazba je vizualna ekstenzija tona. Kada su ton i slika u međusobnom odnosu, oba medija se transcendiraju, i nastaje jedan treći medij”.⁴⁰

Ovaj novi oblik primjenjuju u svojim izrazima i suvremeni ples, koreografija, moda, stiliziranje, dizajn, itd. Kao dinamička forma, ona omogućuje nebrojeno mnoštvo kombinacija i načina upotrebe. “Ova stvaralačka kombinacija forme, boje i glazbe, donijela je neograničene mogućnosti za umjetnički izraz”.⁴¹

³⁷ Isto, str. 111.

³⁸ Isto, str. 111.

³⁹ Peter Weibel, *Von der visuellen Musik zum Musikvideo*, u: Veruscha Bódy und Peter Weibl (Hrsg.) *Clip, Klap, Bum (Von der visuellen Musik zum Musikvideo)*, DuMontverlag, Köln, 1987, str. 53.

⁴⁰ Isto, str. 53.

⁴¹ Isto, str. 54.

Istovremeni i korespondirajući doživljaj tonova i slika (u glazbi i slikarstvu) temelji se na ovom sinestetičkom iskustvu. U književnosti je ono započelo već s Novalisom, Rimbaudom ("obojeni samoglasnici"), Mallarmeom i Baudelaïrom. Češki avangardni umjetnik i teoretičar Karel Teige, u svom će *Manifestu poetike* (1928) otkriti asocijativne veze različitih podražavanja osjetila: "To znači da mi kod analize slušanja tonova, pronalazimo jednu duboku zakonitost čovjeka, koja se slaže s različitim pojavama i modalitetima čovjekova mišljenja".⁴²

Njemački avangardni kompozitor Dieter Schnebel ponudio je jedan projekt "glazbe koja se može zamisliti (Denkbare Musik)", i time projicira u ono "imaginarno", koje će voditi prema principu jedne cjelovite knjige, u "glazbu koja se čita" (Musik zum Lesen).

Glazbenik David Hykes svojim je djelom *U svjetlu zvuka* (*In Light of Sound*) pokazao kako "kompjutorski upravljana svjetlosna naprava omogućuje simultane reakcije i reakcije na zvukovima/riječima u njihovoj autentičnosti".⁴³

Povijesno promatrano, Kandinski je svojom kompozicijom za pozornicu (1909. g.) *Žuti zvuk* (*Der Gelbe Klang*) započeo ovaj umjetnički izraz, što je u glazbi nastavio Schönberg svojim djelom *Pobjeda nad suncem* (*Sieg über die Sonne*), te slikar K.S.Maljevič, pjesnik Kručonih, a napose futuristi.

"Ekvivalencija, analogija, korespondencija, komplementarnost, sinestezija, sinkronija, kromofonija, simultanost, sinteza, pripadaju zaključnim riječima futurističkog manifesta".⁴⁴

O kompozicijama Augusta Herbina Peter Weibel piše: "Geometrijske kompozicije Augusta Herbina (1882-1960) te-

⁴² Isto, str. 55.

⁴³ Isto, str. 60.

⁴⁴ Isto, str. 61.

melje se na korespondenciji slova-broja-boje-forme-tona i imaju objektivni karakter”.⁴⁵

Nova je izražajna umjetnička forma i sinestetička skulptura.

“Pokret oslobođenja zvuka kretao se od zvučecih objekata prema zvučnoj skulpturi i tonskoj instalaciji, od akustičkog objekta prema akustičkom prostoru”,⁴⁶ a potom prema “zvučnoj arhitekturi i strukturi kao osebujnom glazbenom umjetničkom pravcu”.⁴⁷

Svi ovi primjeri, a to je samo mali dio ogromnog mora umjetničkih modernih izraza, pokazuju nam, ne samo mogućnosti novih umjetničkih formi, nego i promjene koje se događaju u čovjekovoj perceptivno-antropološkoj strukturi.

Sve to omogućila je moderna tehnologija, koja se sve više preobraća u umjetničko istraživanje novih mogućnosti.

Kinetička je umjetnost također jedan od oblika ove dinamičke nove umjetnosti. Kretanje, kao temeljni pojam kinetičke umjetnosti, znači otvaranje umjetničkog eksperimenta u otvoreno i dinamičko umjetničko događanje. To je samo jedan od oblika, koji pokazuje kako tradicionalno umjetničko djelo više ne može postojati kao jedini oblik.

Njezini počeci nalaze se već kod Tatljina, Rodčenka, Gaboa i Pevsnera, a ideja simultaniteta (istovremenosti), zadobila je najvažniju ulogu u njihovom stvaranju. Ona se navidljivije pokazala u *Realističkom manifestu*, koji su objavili Gabo i Pevsner 1920. g. “Mi potvrđujemo novi element u slikarskoj umjetnosti, kinetički ritam, kao osnovnu formu našeg osjećanja realnog

⁴⁵ Isto, str. 62.

⁴⁶ Isto, str. 111.

⁴⁷ Isto, str. 111.

vremena”.⁴⁸ Gabo je tridesetih godina pisao: “Konstruktivna skulptura nije samo trodimenzionalna; ona postaje četverodimenzionalna, kada pokušamo u to unijeti moment vremena. Pokret u vremenu je ritam”. Gabova kinetička konstrukcija iz 1920. u najvećoj mjeri će ispuniti ove zahtjeve, jer se sastoji od “njihajućeg metalnog snopa kojeg pokreće motor”.⁴⁹ Kasnije će to nastaviti László Moholy-Nagy sa svojim “Svijetlećim strojem ili Modulatorom svjetla i prostora”.⁵⁰

Ono što predstavlja raskid sa tradicionalnom umjetnošću sastoji se upravo u tome, da kompozicija u kinetičkoj umjetnosti nije data sva odjednom, nego je promatrač treba sastaviti i konstruirati. To su djela koja uključuju sudjelovanje promatrača, te je iz toga vidljivo da se mijenja i recepcijska struktura u umjetnosti. Moderni umjetnik Soto radio je “vibrirajuće strukture” i “metamorfoze” o čemu je rekao: “Ono što me je uvijek zanimalo bila je transformacija elemenata, dematerijalizacija krute tvari. Želim utjeloviti proces transformacije u samo djelo, dakle, da se čista linija transformira, kroz optičku iluziju, u čistu vibraciju, tvar u energiju”.⁵¹

Na ovom je primjeru vidljivo, da se u modernoj umjetnosti zbiva desupstancijalizacija tradicionalne metafizike, odnosa subjekt-objekt, koju je Bense označio kao proces i funkciju znakova, koji dobivaju inter-medijacijski spoznajni karakter i omogućuju spoznaju koja se događa kroz pravljenje (estetičkog) bitka.

O tome će Vilém Flusser reći: “Mi moramo preformulirati neke naše dosadašnje kategorije. Kategoriju “subjekt-objekt”

⁴⁸ Cyril Barret, *Kinetic Art*, u: (Concepts of Modern Art) (*From Fauvism to Postmodernism*), Thames and Hudson, Ltd. London, 1994, s. 214.

⁴⁹ Isto, str. 215.

⁵⁰ Isto, str. 215.

⁵¹ Isto, str. 218.

moramo nadomjestiti kategorijom “intersubjektivnosti”. Više se ne može održati razlika između znanosti i umjetnosti: znanost postaje intersubjektivna fikcija, a umjetnost intersubjektivna disciplina, koja svrhe spoznavanja prikazuje; “znanost je vrsta umjetnosti, a umjetnost varijanta znanosti.”⁵²

Dubinske promjene, koje će se dogoditi u budućnosti, Flusser prikazuje iz bitnog “ontološkog proloma” u bitku, koji je Bense tako temeljno eksplicirao. O tome Flusser kaže: “Buduću će kulturu određivati dijalog, a ne više diskurs. Ne više “napredak”, nego “uzajamni susret”.⁵³

Iz ovoga je vidljivo, kakvi tektonski potresi zahvaćaju bitak suvremenog čovjeka. Umjetnost se nalazi u epicentru, i to kao ona koja ih provocira, kao i ona koja i sama trpi promjene.

Kompjutori, kao najsavršeniji današnji oblik “umjetne inteligencije”, sa svojom biti, programiranjem, koja je oslonjena na svoju matematičku osnovu, preuzeli su na sebe, ne samo najraznolikija područja umjetničkog izraza, nego služe i za intenzivna istraživanja.

Već danas postoje čitava područja kompjutorske umjetnosti, čija ostvarenja ulaze u historiju moderne umjetnosti, od “kompjutorskog slikarstva”, “grafike”, “kompjutorskog filma” (gdje se događaju fantastične promjene, koje s jedne strane uvelike mijenjaju našu perceptivnu strukturu, a s druge, otvaraju nova spoznajna pitanja odnosa prostora-vremena), “kompjutorske animacije”, “kompjutorske glazbe”, “kompjutorske poezije”, “kompjutorski stvarane koreografije”, “kompjutorske holografije” itd.

⁵² Vilém Flusser, *Gedachtnisse*, u: *Philosophien der neuen Technologie*, Merve Verlag GmbH, Berlin, 1989, str. 54.

⁵³ Isto, str. 55.

Navedeno nam pokazuje, koliko je duboko kompjutorska tehnologija prodrla u modernu umjetnost.

Kompjutor postaje legitimni medij estetičke ekspresije.

“Tradicionalne kategorije dvo i tro-dimenzijskih formi nisu primjenljive. U kompjutorskoj grafici, ne postoji dijeljenje medija. Slike se stvaraju u trodimenzionalnoj tehnici i one su sintetizirane iz matematičkih opisa njihovih formi, u kartezijanskom koordinatnom sistemu, s probnim X, Y, i Z koordinatama svake točke”.⁵⁴

“Osim toga, postoje dva temeljna različita pristupa kompjutoru kao stvaralačkom mediju. U oba slučaja, kompjutor može biti mišljen kao elektronička skica, sposoban stvarati i razvijati proces kompozicijskih mogućnosti, i to mnogo brže nego sam umjetnik. Za neke umjetnike, kompjutor je katkada samo oruđe, a za druge je to način stvaranja”.⁵⁵

Govoreći o informacijskom univerzumu, Vilém Flusser vidi u budućnosti jednu “imaterijalnu biblioteku”, koja bi najviše odgovarala njegovoj biti. U njoj vidi mogućnost da se prevladaju sve karakteristike, koje određuju zapadnu povijest, a nalaze se u pojmovima “besmrtna duša” ili “duh”, “inteligencija” ili “ja”, što su antropološka određenja zapadnih društava. Posljedica toga je jedna vrsta postvarenja i sakralizacije kulturnog pamćenja koje se projicira u transcendentno. Tek se s pojavom “elektroničkog pamćenja” pojavila mogućnost da se to zamijeni s potpuno drugačijim načinom pamćenja i spoznaje. Dok je čovjek u predinformacijskoj fazi morao učiti i pohranjivati činjenice (znanje), elektroničke i informacijske mogućnosti u modernoj civilizaciji, omoguću-

⁵⁴ Cynthia Goodman, *Digital Visions (Computers and Art)*, Harry N. Adams, Inc. Publishers, New York, 1987, str. 48.

⁵⁵ Isto, str. 49.

ju sasvim drugačiji tip znanja i njegova prenošenja. Sada se činjenice (podaci) mogu varirati ili opozvati. Ovo “procesiranje podataka” “računa s istinskom eksplozijom ljudske kreativnosti”.⁵⁶ U informacijskom dobu “čovjek nije više radnik (“homo faber”), nego igrač s informacijama (“homo ludens”).⁵⁷

Elektroničko pamćenje s lakoćom gasi ili zaboravlja pohranjeno pamćenje, što znači da ima moć kritičkog odstranjivanja “falsificiranih” informacija.

Kao što je vidljivo, elektroničko pamćenje i “informacijski bitak” signaliziraju nam duboku promjenu u našem bitku.

Flusser smatra da mi i naše “vlastito tijelo trebamo spoznati kao medij informacijskog procesa”.⁵⁸

“U svjetlu prakse elektroničkog pamćenja, napušteni su svi postvareni pojmovi, kao “duša”, “duh”, “identitet”, “ja”.⁵⁹

Flusser smatra da se iz ove elektroničke prakse treba izgraditi jedna nova antropologija, koja bi u “pohranjivanju, procesiranju i ponovnom davanju informacija”, utvrdila ljudsko dostojanstvo, što je u vezi s već navedenim postavom “intersubjektivnog polja odnosa” i “procesa”, kao načina (pravog) odslikavanja bitka.

Za njemačkog umjetnika Mohra, koji je objašnjavao osnovu svoje umjetnosti kao “otkrivanje i razvijanje dvodimenzionalnih znakova- kompjutor je savršeni medij za konceptualna istraživanja”.⁶⁰

⁵⁶ Vilém Flusser, *Gedachtnisse*, u: *Philosophien der neuen Technologie*, Merve Verlag GmbH, Berlin, 1989, str. 50.

⁵⁷ Isto, str. 52.

⁵⁸ Isto, str. 52.

⁵⁹ Isto, str. 52.

⁶⁰ Cynthia Goodman, *Digital Visions, (Concepts and Art)*, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1987, str. 51.

Isto, str. 58.

“Kompjutor često nudi umjetnicima bogatstvo alternati-
va, one ostaju tek solidne pretpostavke za osnovnu zami-
sao. Drugim riječima, iz njega “proizlaze” stvorene vrijednosti
novih vizualnih informacija, ali on ne može stvarati nove
ideje”.⁶¹

⁶¹ Isto, str. 58.

III.

FILOZOFIJSKO-ESTETIČKA REFLEKSIJA



III. a. Preobražaj svakidašnjeg ili filozofija umjetnosti Arthura C. Dantoa

U predgovoru svoje knjige *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, američki filozof Arthur C. Danto objašnjava razloge koji su ga naveli na jedan novi pristup filozofskim razmišljanjima o zbivanjima u umjetničkom svijetu: “preobražaji svakidašnjeg, banalnosti pretvoreno u umjetnost”.¹

Ova začuđenost pred pojavama u umjetnosti šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća, otvara za njega najintrigantnije pitanje filozofije umjetnosti: kako “fikciju pretvoriti u stvarnost” ili kako da se “umjetnost uzdigne do stvarnosti”.

Tim pitanjem prelazi se granica tradicionalnih filozofija umjetnosti, koje nisu uočile problem suvremenog svijeta umjetnosti, niti su mu primjerene.

Početak ontološkog preokreta u svijetu umjetnosti pronalazi kod Duchampa, koji je prvi izveo umjetnički presedan “preobrazivši predmete iz *Lebenswelta* [svijeta života] svakidašnjeg života ... u umjetnička djela”.²

No, u čemu je “čudo” preobrazbe svakidašnjeg postojanja u status svijeta umjetničkih djela? Danto odgovara da je to u stavljanju “predmeta na određenu estetsku distancu”.³

¹ Arthur C. Danto, *Preobražaj svakidašnjeg* (Filozofija umjetnosti), Kruzak, Zagreb, 1997., str. XV.

² Isto, str. XVI.

³ Isto, str. XVI.

Ali, kako se ostvaruje ta preobrazba? Danto odgovara: čudo preobrazbe događa se tako da umjetnik otkriva i izvlači skrivenu estetsku dimenziju iz svakodnevnih predmeta. Umjetnik, u ovoj filozofiji, nije taj koji stvara umjetničko djelo u tradicionalnom smislu, nego on otkriva umjetnički svijet kao integralni dio svakidašnjeg svijeta života, i to je ontološki novum pomoću kojeg Danto razvija svoju filozofiju umjetnosti.

Najvažnije (i najteže) njeno pitanje jest: “što je te predmete učinilo umjetničkim djelima ... a da se uopće ne uvode u estetska razmatranja”.⁴

Paradigmatski primjer za takvu umjetničku praksu i najveći doprinos novoj filozofiji umjetnosti, nalazi u umjetničkom djelu Andyja Warhola. Njegove čuvene Brillo kutije na izložbi iz 1964. u Stalnoj galeriji na istočnoj 74. ulici, odmah su bile prihvaćene kao umjetnost.

Ova činjenica potiče na filozofsko pitanje: “zašto su Warholove Brillo kutije bile umjetnička djela dok njihovi duplikati u ostavama samoposluga u cijelom kršćanskom svijetu to nisu bili”.⁵

Slično stoji stvar i s njegovim limenkama Campbell juhe, koje su na policama samoposluga limenke za potrošnju i ništa drugo. Kako svijet, ponovno iskrsava filozofsko pitanje, svakodnevnih predmeta zadobiva svojstva i status umjetničkog i estetskog?

Ovim pitanjem otvorena je nova paradigma za teoriju suvremene umjetnosti.

Svaka nova definicija umjetnosti više ne može zaobići ontološko značenje Warholove Brillo kutije, jer je njezinom

⁴ Isto, str. XVII.

⁵ Isto, str. XVII.

pojavom "povijest umjetnosti, na neki način došla do svršetka. Ona se nije *zaustavila*, već je završila u tom smislu što je prešla u neku vrstu svijesti o samoj sebi i pretvorila se, opet na neki način, u svoju vlastitu filozofiju".⁶

To je bitno mjesto Dantove filozofije umjetnosti; parafrizirajući Hegelovu misao o "umjetnosti kao nečem prošlom" u razvoju apsolutnog duha, točno detektira njen suvremeni status: "svijest o samoj sebi" samo je refleksivni član znanstvenog duha povijesne epohe, a potreba samorazumijevanja nije mimoišla ni umjetnost. Pritom se tu ne misli na umjetničku kritiku, nego na teorijski i filozofski diskurs, koji je u stanju ontološki situirati suvremenu umjetnost: "umjetnost i filozofija postale su spremne jedna za drugu".⁷

Nakon Warholove geste s Brillo kutijama ništa u filozofiji i teoriji umjetnosti ništa više nije bilo isto!

Nastavljajući ekspoziciju svoje teorije umjetnosti, Danto ukazuje na činjenicu ontološke kvalifikacije, po kojoj puke stvari ne mogu imati pravo na status umjetničkog djela: jedino mu ga daje njegov naslov, jer ga uvodi u tumačenje ili "čitanje".

Razumijevanje smisla (značenja) koje djelo otvara, vodi do njegova smještavanja u umjetnički svijet. Umjetničko djelo mora govoriti "tipično o nečemu" jer, navodeći djelo koje je naslikao slikar *J*, Danto kaže: "... (djelo) 'Bez naslova' nije ni o čemu, no to je *tako* jer što je ta ravnina stvar, a stvarima kao klasi, nedostaje ono "o čemu" samo zato što su stvari".⁸

Umjetnički upućivati na značenja (u sebi ili izvan sebe), znači približavati se njihovu razumijevanju i tome da umjet-

⁶ Isto, str. XVIII.

⁷ Isto, str. XIX.

⁸ Isto, str. 4.

nička djela sama progovaraju. Ovo je važna epistemologijska distinkcija koja logički i estetički razdvaja biće umjetničkog.

Danto shvaća svijet umjetničkih djela (umjetnosti), kao svijet značenja (smisla), kroz proces njihova razumijevanja.

Kao što je vidljivo, analitička filozofija umjetnosti i fenomenologijska hermeneutika, kod Dantoa nisu u sukobu. Naprotiv!

U značenju (smislu) skriva se i granica između umjetničkih djela i pukih stvari.

No, kako stoji stvar s gestom da se nešto “proglasi umjetničkim djelom?”

Danto kaže: Zašto da ne? Duchamp je lopatu za snijeg proglasio umjetničkim djelom i ona je to bila; stalak za boce je proglasio takvim i on je to bio”.⁹

Ovo je, svakako, najteže pitanje o prirodi granice između umjetničkih djela i pukih stvari: ona je za Dantoa “filozofski nejasna”, ali neprestano prisutna kao problem umjetnosti.

Pitanje jest: ne izranja li ovdje, možda, jedan teurgijski, magijski čin umjetnika, koji predmet izvlači iz njegove puke smještenosti u svijetu, posvećujući ga svojom umjetničkom namjerom; umjetnička gesta postaje sveti čin, dajući mu ime, porađajući ga u svijet umjetničkih bića.

“Vjerujem također da paralelne zbrke preostaju i u paralelnoj teoriji umjetnosti prema kojoj se materijalni predmet (artefakt) shvaća kao umjetničko djelo kad ga se promatra unutar institucionalnog okvira *umjetničkog svijeta*”.¹⁰

Danto s izvjesnom skeptičkom dvosmislenošću govori o sebi, kako ga, naime, drugi promoviraju, kao nekog tko je inaugurirao neku vrst “institucijske teorije umjetnosti”. Pritom

⁹ Isto, str. 5.

¹⁰ Isto, str. 7/8.

se referira na kontekst svojih teorija djelovanja i teorija spoznaje.

I sam je svjestan teorijske teškoće u prethodnom navodu, no ipak, pojmovi “materijalnog predmeta (artefakta)”, “umjetničkog djela” “unutar institucionalnog okvira *umjetničkog svijeta*”, predstavljaju Dantov doprinos razumijevanju suvremene umjetnosti.

Sljedeća velika njegova tema je problem izraza umjetničkog djela.

“... umjetničko djelo je predmet što ga ispravno zovemo izrazom, zato što je uzrokovano nekim doživljajem ili osjećajem svoga tvorca koji ono ustvari *izražava*. Neku radnju ili umjetničko djelo onda bismo razlikovali prema njihovim odgovarajućim poretcima mentalnih uzroka te prema daljnjim razlikama između usklađivanja s namjerom i izražavanjem osjećaja”.¹¹

Referirajući se na Platonovu ontologiju, Danto ontološku stvarnost, bitnu za konstituciju umjetnosti, nalazi u Platonovoj stvarnosti *forme* (u sebi postojane i nepromjenljive), oprimjere u stvarima koje postoje same po sebi, neovisno o njima.

Cijela povijest umjetnosti nakon Platona može se čitati na način da su umjetnici težili jednom “ontološkom unapređenju”, što je podrazumijevalo “prevladavanje umjetnosti i realnosti” i pomicanje na višu razinu na ljestvici bitka. Danto navodi riječi američkog umjetnika Rauschenberga: “Slikarstvo se odnosi na umjetnost i na život (ja nastojim djelovati u razmaku između njih)”.¹²

Problemizirajući Platonovu ontologiju, Danto eksplicira da nije samo pojam imitacije kognitivno diskvalificiran kao

¹¹ Isto, str. 9.

¹² Isto, str. 18.

nerealan, nego da i "pojam umjetničkog djela vrši takoreći istu funkciju izbacivanja predmeta na koji se odnosi iz realnosti ...".¹³ Umjetnost se vidi kao ona koja "ispada iz svijeta" (poput čarolije i snova) i za koju vrijedi drugačiji red epistemologijskog i kognitivnog diskursa.

Pojam imitacije važan mu je za "funkciju *reprezentiranja* realnih stvari", a uporište za ovu tezu nalazi u Nietzscheovoj raspravi o *Rođenju tragedije iz duha muzike* i "posvećenog prostora i prostora unutar kojeg ćemo ono što se događa službeno klasificirati kao umjetnost".¹⁴

To je bitno mjesto Dantove filozofije umjetnosti, ali i sve prisutnija tema u suvremenoj umjetnosti: povratak aure umjetničkog djela kao posvećenog prostora njegova bića. Reprezentacijski karakter tu dolazi do izražaja jer je on po svojoj biti simboličko-metaforičkog porijekla, u svakom slučaju suprotstavljen realnosti.

Dantovo je stajalište da "razlika između umjetnosti i stvarnosti ne bi bila toliko razlika između u vrsti stvari, koliko razlika u vrsti stava, dakle na pitanje o tome prema čemu se odnosimo, već pitanje *kako* se prema tome odnosimo".¹⁵

U tome vidi pravo pitanje i problem umjetnosti: umjetnička djela na drugačiji način otvaraju pristup sebi, drugačijom epistemologijom, nego stvari u praktičnom svijetu.

Iako misli da je moguće "cijeli svijet promatrati s estetske distance", to nije put za "objašnjenje veze umjetničkog djela i stvarnosti". U mnogim praktičnim životnim situacijama "estetska distanca" može biti moralno upitna i neprihvatljiva.

¹³ Isto, str. 26.

¹⁴ Isto, str. 27.

¹⁵ Isto, str. 31.

Institucijska teorija umjetnosti traži naprosto novi način postavljanja pitanja i definiranja umjetničkih djela.

Naime, ovdje nije riječ o klasičnom teorijskom diskursu, u kojem pitanje kreće od umjetničkih djela, nastalih umjetničkom stvaralačkom snagom, nego o tome kako predmeti iz svakodnevnog svijeta postaju umjetničkim? Danto upućuje na pojam institucijskog prihvatanja (proglašavanja) predmeta kao umjetničkog djela.

Međutim, estetska distanca i estetska prosudba, iako značajne, ne daju zadovoljavajući odgovor na pitanje zašto jedan predmet ima status umjetničkog djela, a drugi nema?

Dantova dilema, ali i nastojanje oko temeljitog analitičkog istraživanja biti umjetnosti, kreće se oko redefiniranja uvjeta za razlikovanje značajki umjetnosti i realnog svijeta, kako ih je definirala klasična filozofija umjetnosti.

To je pitanje moguće prevladati njegovim podizanjem na drugu razinu, jednim pomakom, te osvajanjem novog pojmovnog okvira u kojem je moguće sagledati ovaj problem na drugi način.

Danto kritički raspravlja institucionalnu teoriju umjetnosti, koja pomoću konvencije određuje razliku između umjetnosti i stvarnosti: "... umjetničko djelo (je) sve ono čemu konvencije dopuštaju da bude umjetničko djelo".¹⁶

Pri tome uočava velike teškoće ovakvog (institucijskog, konvencionalnog) tretiranja (određivanja) umjetnosti i izražava skeptički stav: može li uopće postojati "jedna opća teorija umjetnosti"? Na primjeru i analizi Rembrandtovog *Poljskog jabača*, razvija svoje pitanje "da li je nešto umjetničko djelo samo zato što je proglašeno takvim ..." ¹⁷, ali u

¹⁶ Isto, str. 44.

¹⁷ Isto, str. 46.

konvencionalističkoj teoriji umjetnosti ne nalazi zadovoljavajući odgovor.

Za “metafizički problem koji se tiče identiteta umjetničkog djela”¹⁸, nalazi da Borgesu pripada slava za to otkriće u njegovu djelu *Pierre Menard, simbolistički pjesnik*, u kojem razmatra ovaj metafizički problem. Na primjeru Cervantesovog *Don Quijotea* i *Don Quijotea* Pierra Menarda, Borges problematizira umjetnički identitet djela.

Na ovom primjeru Danto izvodi svoje minuciozne analize, a s teme identiteta umjetničkog djela prelazi na teorijska razmatranja njegove povijesne situiranosti.

“Konačno, mislim da se Menardovo djelo ne može smatrati ponavljanjem Cervantesova. To što dva djela liče jedno drugom ne znači da umjetnik koji je stvorio jedno ponavlja umjetnika koji je stvorio drugo”.¹⁹

Danto postavlja tezu da, načelno, dva djela ne mogu biti potpuno identična (osim kao fotokopije), kao i da su dva umjetnička djela povijesno kontekstualizirana, te da njihovo povijesno mjesto nije bez značenja za (buduće) razumijevanje umjetnosti: “Menardova bi publika morala biti dovoljno tankočutna da čitajući njegovo djelo shvati da se ono obraća stvarnosti koja već uključuje Cervantesovo djelo kao vlastitu povijesnu značajku, tako da je referiranje na to ranije djelo dio toga o čemu se u kasnijem djelu radi”.²⁰

Danto naglašava važnost povijesti i povijesti umjetnosti za “čitanje” umjetničkih djela, jer njihov identitet, ali i razumijevanje ovisi upravo o njima. Umjetnička djela nisu vječni estetski entiteti, nepromjenljivi i izvan vremena, nego su, na-

¹⁸ Isto, str. 47.

¹⁹ Isto, str. 53.

²⁰ Isto, str. 52.

protiv, konstitutivni oblici svoje vlastite umjetničke povijesti, a time i oblici povijesti duha uopće.

Postoje složeni odnosi između "... identiteta nekog djela i vremena i mjesta te porijekla djela..."²¹, a to potkrepljuje primjerom slikara Giotta i kaže: "Giottoov način viđenja postao je nekom vrstom kulturnog artefakta koji svatko može naučiti".²²

Danto razvija ideju o povijesnim pretpostavkama koje su potrebne za pojavu i recepciju umjetničkih djela: pojedini predmeti mogu u jednom povijesnom razdoblju biti primani kao umjetnička djela, a u drugom ne, jer umjetnički svijet (tog) vremena nema povijesne i antropološke mogućnosti da ih pojmi i prihvati kao umjetnička djela.

O povijesnom razdoblju ovisi i već spomenuti slučaj slikara Giotta, koji je nadišao način gledanja (perspektivu) svoga vremena i oslobodio povijesno-antropološki kapacitet čovjeka za novu recepciju umjetnosti.

Teza o povijesnom karakteru umjetničkih djela značajan je prinos umjetničkoj teoriji i indikativna za složeni svijet umjetnosti.

Kada je, međutim, riječ o krucijalnom problemu, odnosu filozofije i umjetnosti, onda je riječ o točki, križištu najtežeg pitanja filozofije o sebi samoj, kao i o modernoj i suvremenoj umjetnosti: "Tako su stvari mogle stajati i mogle su nastaviti tako stajati da se umjetnost nije razvila na takav način da je filozofsko pitanje njezina statusa gotovo postala sama bit umjetnosti, tako da je filozofija umjetnosti, umjesto da stoji pored svog predmeta obraćajući mu se iz neke strane i izvanjske perspektive, postala artikulacijom unutarnjih energija samog predmeta".²³

²¹ Isto, str. 56.

²² Isto, str. 61.

²³ Isto, str. 79/80.

Promišljajući tradiranu povijest filozofije umjetnosti i estetike, Danto skicira njezin povijesni teorijski neuspjeh, s njenim rubnim orbitalnim mjestom unutar umjetnosti i filozofije.

Tek bit moderne i suvremene umjetnosti, koja proizlazi iz biti novog povijesnog sklopa bitka kao znanstveno refleksivnog oblika duha (kako je to nagovijestio Hegel), mijenja status i filozofije (mišljenja) umjetnosti: "... filozofsko pitanje njezina statusa gotovo (je) postalo sama bit umjetnosti ...".²⁴

Umjetnost i filozofija postaju neodvojivi i nužni međusobni uvjeti opstanka i obnavljanja vlastite energije.

"Ponekad bi danas bilo potrebno uložiti posebnu vrstu napora da se umjetnost razlikuje od svoje vlastite filozofije".²⁵

Razumijevajući bit novog ontološkog statusa umjetnosti, Danto akceptira refleksiju kao istodobno racionalni i spekulativni medij posredovanja moderne i suvremene umjetnosti: "Umjetnost ... *jest* umjetnost na jedan refleksivan način usporediv s filozofijom koja sama predstavlja svijest filozofije ...".²⁶

Danto vidi opasnost u tome da granice između umjetnosti i filozofije budu izbrisane i traga za definicijom i umjetnosti i filozofije iz njih samih. Upravo zato što su granice (gotovo) izbrisane, nemoguće je dati definiciju umjetnosti: ona će neminovno morati slijediti vlastitu fenomenologiju i svoj novi ontološki status.

U eksplikaciji teze da ne postoji kriterij umjetničkih djela, pa dakle nije ni potrebno formulirati definiciju umjetnosti, poziva se na Wittgensteina, jer "... isključuje to da postoji neki

²⁴ Isto, str. 79.

²⁵ Isto, str. 79.

²⁶ Isto, str. 80.

skup nužnih i dovoljnih uvjeta za umjetnička djela”²⁷. Kritički se osvrće na ovu tezu i kaže da se radi o “... *potpuno različitoj vrsti skupa* koji je strukturiran na način još nedokučen od strane filozofa: o logički otvorenom skupu stvari koje ne moraju dijeliti nijednu zajedničku crtu da bi bili članovi tog skupa”.²⁸

Glavni zadatak definicije je da omogući način pomoću kojeg će se “prepoznavati umjetnička djela”.

U Wittgensteinovoj koncepciji umjetničkog djela kao igre, ne nalazi dovoljan kriterij za umjetničko djelo. Za njega su kriteriji upitni i s jednog drugog stajališta: “Mi, naime, u razdobljima umjetničke stabilnosti možemo na induktivan način doći do toga da prepoznamo koji su predmeti umjetnička djela pa da mislimo da imamo definiciju, dok je sve što ustvari imamo jedno krajnje sretno poopćenje”.²⁹

Društvenu situiranost, recepciju i status umjetničkih djela (i umjetničkog svijeta), Danto shvaća kao povijesnu kategoriju, što ne znači da se samo iz nje mogu izvlačiti kriteriji odlučujući za konstituciju umjetničkog djela.

Istodobno, kao nedostatni kriterij za određenje umjetničkog djela odbacuje i relacijski pojam ili razlog, ali i on, također, ulazi u definiciju umjetnosti.

Problematizirajući pojam recepcije umjetničkog djela, Danto otvara još jedno važno područje njegove epistemologijske posebnosti, jer uključuje različite načine estetske reakcije osjetilne zamjedbe. Naglašava da “... estetska reakcija mora biti pojmovno posredovana ...”³⁰, i time jasno eksplicira svoje epistemologijsko stajalište: refleksija je nužan član posredovanja estetskog bitka umjetničkog djela.

²⁷ Isto, str. 82.

²⁸ Isto, str. 82.

²⁹ Isto, str. 88.

³⁰ Isto, str. 128.

Kako je ranije izloženo, kritičan je prema institucijskom pristupu umjetnosti, jer on zanemaruje pitanje "... koja svojstva sačinjavaju umjetničko djelo kad nešto već jest umjetničko djelo".³¹

Umjetničko djelo ima puno svojstava koja se razlikuju od onih koja pripadaju materijalno nerazlučivim predmetima koji sami nisu umjetnička djela.

Osnovno je pitanje, koja su to estetska svojstva na koje se može reagirati: "No da bi čovjek estetski reagirao na ta svojstva, on prije mora znati da je taj predmet umjetničko djelo ...".³²

Unutar takvog pristupa razlikuje "... dva ranga estetskih reakcija, ovisno o tome radi li se o reakciji na umjetničko djelo ili na puku realnu stvar koju od njega ne možemo razlikovati"³³, i u tome nalazi insuficijenciju isključivo estetskih razmatranja o definiciji umjetnosti.

Ipak razlikuje posebnu estetiku za umjetnička djela i poseban jezik umjetnosti: oboje ih vidi povezanima s pojmom umjetnosti. Sve to pokazuje da se kreće unutar bitnog pitanja moderne i suvremene umjetnosti: između umjetničkog djela i svijeta umjetnosti, kao značenjskog polja umjetničke energije.

Pojam umjetnosti i njezinih uvjeta shvaća znatno šire i kompleksnije nego što je to samo "osjećaj za ljepotu", te kaže: "... da je široko rasprostranjeno mišljenje da je estetski osjećaj nezainteresiran i zadovoljan pukim kontempliranjem"³⁴, što smatra pogrešnim, jer on zahtijeva reakciju i sudjelovanje subjekta recepcije; to je njegov nužan uvjet. Ukratko, estet-

³¹ Isto, str. 133.

³² Isto, str. 133.

³³ Isto, str. 134.

³⁴ Isto, str. 138.

ska reakcija, iako nužan, nije dovoljan uvjet za definiranje umjetničkog djela.

Različitost estetskih reakcija znači indikaciju da određivanje umjetničkih djela nije institucijsko, nego prije svega ontološko pitanje, koje je odlučno za definiranje umjetničkog. Umjetnički identitet pripada drugom ontološkom redu nego identitet predmeta.

S druge strane, Danto smatra da su umjetnička djela društveno i "institucijski" artikulirana, te da je i to njihova bitna značajka. Time demonstrira svoju metodologiju u pristupu fenomenu umjetnosti kao pluralističku i višedimenzionalnu.

Opisujući zamišljeno djelo multipliciranih zaslona, na kojima se odvijaju čudesne preobrazbe naše sudbine, Danto kaže: "To je filozofsko djelo, zgusnute dubine i tajnovitosti i ljepote: pred njim je čovjek potaknut na najdublje meditiranje, preobražen njegovom moći – mada nas od njega nerazlučiv dvojnik s pravom navodi na zgražanje".³⁵

Umjetničko djelo Danto vidi kao ono koje mora imati moć, duboku i tajnovitu ljepotu, da nas može preobraziti u najdubljem sloju našega bića (kao i filozofija) i to se može smatrati njegovim osnovnim stavom u razumijevanju biti umjetnosti.

Krećući se na putu traganja za identitetom umjetničkog djela, govori da su "kod umjetničkih djela sva pravila još neodređena"³⁶, te da se, prema tome, ontologija identiteta ne može sigurno uspostaviti, jer nije jasno gdje treba povući granice.

U svojim analizama uvodi važnu distinkciju u pokušaju definiranja identiteta umjetničkog djela, naime identificira

³⁵ Isto, str. 142.

³⁶ Isto, str. 145.

i svojstva koja “nisu svojstva materijalnog analogona”, čime pokazuje da se u modernoj, a napose u suvremenoj umjetnosti, umjetničko djelo ne pojavljuje samo u svom materijalnom supstratu.

Isto tako razlikuje estetsku preporuku predmeta od “povijesno-umjetničkog ili filozofsko-umjetničkog ispitivanja”, kao načina konstituiranja umjetničkog djela.

Zanimljiva je teza da stvari u svijetu ili bilo koja njihova kombinacija, načelno nose mogućnost da postanu analogon umjetničkih djela, što se može, ali, naravno, i ne mora ozbiljiti kao umjetničko djelo.

Ulogu estetike Danto shvaća kao posredujući član između umjetničkog djela i njegova materijalnog analogona, kao neku vrstu kognitivne estetske predispozicije, i time njezin dvoznačni karakter (racionalno-osjetilno) uvodi u funkciju koju ima u svijetu moderne i suvremene umjetnosti.

“*Spomenuta* su djela duboko teorijska djela, samosvjesna do takvog stupnja da je teško znati koliko se dio materijalnog korelata mora uračunati kao dio djela; ona su uistinu toliko samosvjesna da takoreći oprimjeruju hegelijanski ideal kod kojeg je materija preobražena u duh, jer u ovom slučaju gotovo da nema elementa materijalnog analogona koji ne bi mogao kandidirati da postane element samog umjetničkog djela”.³⁷

Na primjeru Lichtensteinovih slika, kojih je sredstvo i jezik umjetnička teorija, Danto pokazuje samu bit suvremene umjetnosti: da bi im se moglo prići, razumjeti i prosuđivati, potrebno je teorijsko posredovanje kroz istovremeno odbacivanje i internaliziranje teorija, kao medijacijskog polja preobražavanja materije u duh, materijalnog analogona u duhovni oblik i energiju umjetničkog djela.

³⁷ Isto, str. 157.

Napose je važno i instruktivno razmatranje vrednovanja “estetskog predmeta”: kognitivni diskurs “estetskog predmeta” razmatra u kontekstu njegove povijesne situiranosti, a time i “vlastitog povijesnog identiteta”: “Ne radi se samo o tome da je vrednovanje funkcija toga gdje je estet kognitivno lociran, već da su estetska svojstva djela – funkcija njihova vlastitog povijesnog identiteta ...”.³⁸

Materijalni analogoni umjetničkih djela referencijalno su povezani unutar vlastitog sustava umjetničkih djela i realnih stvari, ali je taj smisao promjenljiv, pa su i estetske reakcije u drugačijem rasporedu i vremenu različite.

Svi metodski postupci, u do sada izloženom, slijedili su multidimenzionalnu i složenu fenomenologiju svijeta umjetnosti. Ipak, temeljni filozofski pristup umjetničkim djelima Danto vidi u tumačenju, koje shvaća kao “određivanje odnosa između umjetničkog djela i njegova materijalnog analogona”³⁹ i u tom svjetlu estetska reakcija na umjetnička djela jest “kognitivni proces”, jer “estetska prosudba umjetničkih djela ima drugačiju strukturu od estetske prosudbe pukih stvari”.⁴⁰

Naglašavanje važnosti recepcije umjetničkog djela za konstituciju njegove umjetničke identifikacije, znači neku vrstu su-stvaranja djela od strane recipijenta, to jest suradnje na identifikaciji umjetničkog djela, koja se zbiva na način da “identificiranje jednog elementa nameće cijeli skup drugih identifikacija koje slijede ili padaju zajedno s njim. *Cijela se stvar pokreće odjednom*”.⁴¹

Danto otvara presudno ontičko i ontološko pitanje umjetnosti: pitanje bića umjetničkog djela (njegove mogućnosti),

³⁸ Isto, str. 157.

³⁹ Isto, str. 160.

⁴⁰ Isto, str. 161.

⁴¹ Isto, str. 168/169.

kako ga je “konstruirao” umjetnik i njegovog umjetničkog života, koji se događa u procesu recepcije njegovog bića od strane recipijenta. Tek na tom stupnju realizacije svoje umjetničke zbilje, umjetničko djelo govori kao zbiljsko biće, sa cjelokupnim svijetom svojih umjetničkih značenja.

Naslov nekog umjetničkog djela, međutim, nije nešto usputno djelu, poput etikete, nego je u najdubljjoj unutrašnjoj povezanosti s djelom, on je “*uputa* za tumačenje djela”.⁴²

Ideja tumačenja djela, koja se provlači kroz cijelu njegovu filozofiju umjetnosti, pokazuje da umjetnost, ma kako se ona pojavljivala, razumijeva uvijek kao stvaranje smisla, jer se samo smisao može tumačiti.

Danto razlikuje diskurs umjetničkog djela od znanstvenog djela: umjetničko djelo nije moguće gledati na neutralan način, (u znanosti je to, naprotiv, temeljni uvjet njezine objektivnosti/istinitosti, nego je ono podložno tumačenju.

Tumačenje umjetničkog djela uključuje teoriju izgrađenu na seriji mogućih identifikacija djela. Teorija se u suvremenoj umjetnosti pojavljuje kao nužan uvjet razumijevanja djela (iz svog povijesnog položaja u bitku).

Isto tako, uvodi još jednu važnu misao za suvremenu filozofiju umjetnosti: tek se tumačenjem umjetničkog djela ulazi u njegovu strukturu, u sustav umjetničkih identifikacija, koje se preobražavaju s razlikama u tumačenju.

Afirmira koncept dinamičkih i pluralnih tipova umjetničkih identifikacija, teorija tumačenja i razumijevanja, a time i konstituciju zbiljskog života umjetničkog djela. Identifikacija umjetničkih djela “opravdana su tumačenjem njihovih tema”.⁴³

⁴² Isto, str. 169.

⁴³ Isto, str. 172.

Svoju teoriju tumačenja eksplicite predstavlja kao hermeneutičku metodu, ne samo kao razumijevanje umjetničkih djela, nego i kao konstituiranje njihovog značenja i položaja u umjetničkom (i povijesnom) svijetu: "... svako tumačenje konstituira novo djelo..."⁴⁴

Čitav umjetnički svijet kao prostor cjelokupnih svojih značenja, Danto smatra pretpostavkom za postojanje umjetnosti, jer joj daje široko referentno polje i atmosferu, neophodnu za život umjetnosti. To je važan prinos filozofiji suvremene umjetnosti.

Razmatrajući ontičko/ontološku diferenciju predmeta (puhkih stvari) i umjetničkih djela, tek u tumačenju vidi konstitutivni čin stvaranja identiteta umjetničkog djela: tumačenje kao ontološki skok, kao dimenzija uspostavljanja umjetničkog djela.

Dantova teza da "ništa nije umjetničko djelo bez nekog tumačenja"⁴⁵, zastupanje je stajališta o tumačenju kao postupku koji nije samo razumijevanje smisla, kako ga određuje hermeneutika, nego ono uspostavlja djelo kao umjetničko: tumačenje je, dakle, uvjet njegove umjetničke identifikacije, njegovog umjetničkog bića.

Umjetnička djela nisu važna samo po tome što sobom donose jednu novu stvarnost, nego ona mijenjaju našu perspektivu gledanja i doživljavanja životne stvarnosti. U tom su smislu beskonačna serija kognitivnih pomaka u odnosu na stvarnost.

Danto točno određuje položaj suvremene umjetnosti: iz njene biti i povijesnog situsa, ona se ne može razumijevati niti postojati bez "atmosfera umjetničke teorije" i bez "znanja o povijesti umjetnosti".

Status umjetničkog djela izvodi iz činjenice njegove povezanosti s teorijom, koja "izdvaja predmete iz realnog svijeta

⁴⁴ Isto, str. 176.

⁴⁵ Isto, str. 187.

ta i čini ih dijelovima drugačijeg svijeta, *umjetničkog* svijeta, svijeta protumačenih stvari”.⁴⁶

Slijedeće važno pitanje je razlika između običnih reprezentacija i umjetničkih djela, te na koji način mi možemo razlikovati umjetnička djela? Koja je to *differentia specifica* i kako je pronalazimo?

Koje su značajke predmeta konstitutivne a koje slučajne za umjetničko djelo, tematizira na primjeru umjetnika Rauschenberga: “ono legendarno Rauschenbergovo djelo kod kojeg su prolazne sjenke na platnu doprinosile njegovoj zasićenosti”.⁴⁷ Ovime ukazuje na ontološku strukturu suvremene umjetnosti, naime, da umjetnička djela postaju otvorena, procesualna, dinamička gibanja, krhka u svojoj postojanosti, virtualna itd.

Istražujući specifičnu razliku u načinu reprezentacije običnih predmeta i umjetničkih djela, dolazi do pojma sadržaja, kao ključnog za ovu diferencijaciju, te kaže da “... umjetničko djelo za razliku od obične reprezentacije izražava nešto o svom sadržaju”.⁴⁸

Sam pojam sadržaja diferencira na onaj prvog i drugog reda, a kao složena semantička struktura uključuje pojam “samoreferiranja”. Time umjetničko djelo identificira kao cjelovitu semantičku strukturu, koja je u referentnom odnosu prema samoj sebi: to joj daje karakter autonomnog ontološkog i estetičkog bitka. Ovu problematiku, međutim, nije moguće iscrpiti unutar “konvencionalnog okvira imitacijske teorije umjetnosti”.⁴⁹

Danto uvodi jezik umjetnosti kao medij identificiranja i estetskih opisa umjetničkih djela, pri čemu je on neodvojiv

⁴⁶ Isto, str. 191.

⁴⁷ Isto, str. 200/201.

⁴⁸ Isto, str. 211.

⁴⁹ Isto, str. 212.

od estetskog vrednovanja: estetski bitak razumijeva se kao ontološko utemeljenje umjetničkog djela i njegova je differentia specifica spram ostalih modusa bića.

Dantovo traganje za biti umjetnosti vodi ga prema retoričkom diskursu, u kojem metafora ima jedinstvenu mogućnost, ne samo da prenosi i umnožava svoja značenja, nego i da omogućava pomake u strukturi i načinu viđenja, ali i spoznavanja svijeta: kognitivne diferencije spram drugih načina spoznaje svijeta.

“... možda je jedan od glavnih zadataka umjetnosti ne toliko da nam predstavi svijet, koliko to da nam ga predstavi na takav način da nas pobudi da ga gledamo vođeni određenim stavom i posebnim načinom viđenja”.⁵⁰

Metafora omogućuje umjetničkom djelu da se konstituira kao “preobražavajuća reprezentacija”, koja ujedno preobražava i samu stvarnost kroz svoj način viđenja i spoznaje, čime utječe i na preobražaj antropoloških čovjekovih značajki.

Govoreći o prirodi i funkciji metafore u umjetničkom djelu, ističe da ona recipijentu treba dati “informaciju, koja ga osposobljava da reagira na moć umjetničkog djela”.⁵¹

Danto je krajnje skeptičan prema ideji jedinstvenog karaktera umjetnosti i smatra je neuvjerljivom, zato što misli da je struktura umjetničkih djela slična strukturi metafore: otuda je “doživljaj *umjetnosti* na unutarnji način povezan s tom strukturom”.⁵²

Ustrajava na tezi o povijesnom sidrištu umjetničkih djela, iz kojeg okružja ona izvode svoje identitete i strukturu, ali podjednako nastoji i oko retoričke i metaforičke intencional-

⁵⁰ Isto, str. 238.

⁵¹ Isto, str. 247.

⁵² Isto, str. 248.

nosti, koje podrazumijevaju povezanost između umjetnika i djela.

Za teoriju umjetnosti posebno je važno isticanje da su metafore “doslovno istinite o mogućem svijetu, čime će se semantika metafore projicirati u semantiku modalne logike”⁵³, i na taj način naglašava epistemologijsku diferenciju umjetnosti prema drugim epistemologijskim strategijama.

U svojoj filozofiji umjetnosti, provlači temeljnu ideju “da smo mi sustavi reprezentacija, načini viđenja svijeta, utjelovljene reprezentacije”⁵⁴, a metodološki je usmjeren na razne “vrste pojmovne evidencije” u cjelini svijeta umjetnosti, na “fenomene na području intencionalnosti”.⁵⁵

Pri tome strukturu svojih vjerovanja uspoređuje s pojmom svijesti, kako se ona očitovala u zamislima velikih fenomenologa, “pri čemu je sama svijest struktura koja sama sebi ne predstavlja predmet na onaj način na koji su stvari u svijetu predmeti za svijest”.⁵⁶ Fenomenološko introjiciranje svijesti Dantov je pristup složenom fenomenu umjetnosti.

Ipak, prije svega cilja na najveći ontološki i kognitivni dobitak koji nam umjetnost donosi: omogućavajući bezbrojna “posredovanja” u viđenju svijeta, umjetnost neprestano stvara nove svjetove za čovjeka. Ona tako ne dovodi samo u pitanje “jednu sliku/viđenje svijeta”, kao jed(i)ne istine (filozofske, znanstvene, religijske itd.), nego je upravo njena negacija: stalno i iznova stvara svoju umjetničku istinu i našu životnu istinu.

Središnja misao Dantove filozofije umjetnosti, preobražaj svakidašnjeg, nudi svijest o jednoj novoj strukturi umjetnosti, za što je bio potreban njen povijesni razvoj.

⁵³ Isto, str. 257.

⁵⁴ Isto, str. 291.

⁵⁵ Isto, str. 291.

⁵⁶ Isto, str. 293.

Primjer Brillo kutija samo je upućivanje na to promijenjeno stanje umjetničke svijesti i umjetničkog svijeta, “jer postiže ono što su umjetnička djela uvijek postizala – ona eksternalizira način na koji vidimo svijet, izražava nutrinu jednog kulturnog razdoblja ...”.⁵⁷

⁵⁷ Isto, str. 296.

III. b. Arhitektura i disjunkcija ili filozofija prostora Bernarda Tschumija

Osnovno je polazište Bernarda Tschumija, mislioca arhitekture i filozofa prostora da “nema arhitekture bez programa, bez radnje, bez događanja”¹, što pokazuje da ona nije nikada “čista forma”, nego afirmacija koncepta *funkcije* arhitekture, koje uključuju društveni i politički plan, a metodološka paradigma zahtijeva nadilaženje “uzročno-posljedičnog odnosa između forme, namjene, funkcije i socioekonomske strukture”, jer je u suvremenom urbanom društvu takav koncept arhitekture “nemoguć i potrošen”.

Temeljni Tschumijev teorijski stav u mišljenju arhitekture izražava se na način da se “arhitektura definira kao užitak, a katkad i nasilje sučeljavanja prostora i aktivnosti”.²

Oba stava utemeljuju uvjerenje da arhitektura treba raditi na promjeni društva, da bi mogla imati “politički ili društveni učinak”, ali ovi su prijedlozi važni i za definiranje i situiranje biti suvremene umjetnosti. U svojim najrazličitijim oblicima, a ovdje je riječ o arhitekturi, određena svojim novim ontološkim položajem, suvremena umjetnost više nije samo traganje (sa znanošću ili bez nje) za novim formama i izrazima, nego ona na sebe preuzima moralnu, društvenu i političku zadaću, jer ulazi u samo središte povijesne i društvene zbilje.

¹ Bernard Tschumi, *Arhitektura i disjunkcija*, AGM, Zagreb, 2004., str. 11.

² Isto, str. 12.

Kritiku tradicionalne arhitekture Tschumi daje kroz anatomiju njezine povijesne funkcije. Svoj koncept ona je uvijek zasnivala na prilagodbi prostora postojećim socioekonomskim strukturama – političkoj moći: sada ona, međutim, zahtijeva teorijsku destrukciju ove paradigme.

Iz takvog diskursa teorijska misao vodi prema pitanju širih oblikovnih uvjeta: “kako bi se moglo potaknuti takve urbane preokrete – da “oblikuju uvjete”, a ne da “uvjetuju oblikovanje”, te biti “okidač društvenih i političkih promjena”.

U *urbanosti* traže se nove antropološke mogućnosti čovjeka: ako je u pojmu urbanosti smještena *bit moderniteta*, kao novog povijesno-antropološkog središta (subjekta) čovjeka, onda se jedino *iz* njega mogu i trebaju razvijati i novi oblici čovjekove egzistencije.

Jedno od najdubljih i najurgentnijih pitanja jest “mogu li arhitekti obrnuti tijek stvari i mjesto služenja konzervativnom društvu koje je utjecalo na naše gradove, učiniti da grad utječe na društvo”.³

U diskurs arhitekture uvode se novi pojmovi, koji bi trebali dovesti u pitanje njenu tradicionalnu funkciju: služenja moći. U tome se sastoji “retorički čin” i “simbolička vrijednost” društvene akcije arhitekture.

Tschumi navodi primjer iz zbivanja 1968. u Francuskoj, kada su studenti *Ecole des Beaux Arts* u zapuštenom pariškom predgrađu, upotrebljavajući materijale “posuđene” s obližnjih gradilišta, “sagradili” zdanje (koje je) u arhitektonskom smislu bilo samo sklonište, dali mu ime “Narodni dom” i time izvršili retorički i simbolički čin, koji se referirao na “značenje slobode, jednakosti, moći...”.

³ Isto, str. 13/14.

Taj prošireni diskurs *odnosa* i *akcije* prema prostoru, Tschumi vidi kao novo polazište u mišljenju prostora: ono nadilazi tradicionalnu i konzervativnu ulogu arhitekture kao “tumača i oblikovatelja forme političkih i ekonomskih prioriteta danog društva”.⁴

Drugi primjer navodi iz vlastite prakse: “Zauzimanje zatvorenoga londonskog željezničkog kolodvora Kentish Town koje sam izveo sa svojim studentima iz Architectural Association u studenom 1971., zajedno s kasnijim akcijama slikanja i akvotiranja, bilo je više od puke primjene kupola na napuhivanje za potrebe zajednice. Petominutni napadi i prisvajanje prostora bili su prvi koraci ka slobodnoj urbanoj praksi”.⁵

Navedenim primjerima demonstrira se još jedna bitna misao teorijske strategije: kao kritika kapitalističke uzurpacije prostora, javlja se i odgovor: pravo na prostor kao društveni prostor.

Egzemplarne akcije koje se opisuju, trebale su probuditi svijest o tom pravu, pravu slobodne urbane prakse i oblikovanja urbanog života, nasuprot “pravu” kapitala!

Shvaćanje arhitekture kao serije konceptualnih subverzija, nema iluziju da može izravno mijenjati društvo, nego je dinamika permanentnog preispitivanja postojećih “kulturnih vrijednosti i konotacija”, kao “način ubrzavanja društvenih promjena”.

Ova nova konceptualna paradigma arhitekture vodi do uključivanja pojma “događaja ili programa” u prostor: arhitektura u svojoj praksi neizbježno interferira sa značenjima kulture, ekonomije i politike.

⁴ Isto, str. 15.

⁵ Isto, str. 16.

“Arhitektura je, prema definiciji, po svojoj naravi, *rastavljena, razjedinjena* (“dis-joined”, “dis-sociated”). Od Foucaulta do Barthesa, od aktivnosti Sollersa i skupine Tel Quel na oživljavanju Batailla, Joycea i Burrougha, od filmskih teorija Eisensteina i Vertova do eksperimenata Wellesa i Godarda, od konceptualne umjetnosti do Acconijevih ranih performansa, golem broj djela potkrijepio je očiglednost razjedinjenosti arhitekture”.⁶

Teorijsko promišljanje arhitekture postaje neophodni reflektivni član njezinog diskursa, jer je ona u svom postmodernom položaju nužno definirana kao produkcija kulture: u tom se smislu i pojam disjunkcije pojavljuje kao njena unutarnja snaga i subverzivna moć.

Značajke ove moći jesu “neizvjesnost namjene, akcija i kretanje”, kao negacija tradicionalne pozicije arhitekture, koja je povijesno uvijek reprezentirala institucionalnu društvenu moć i utoliko je ona danas “čimbenik društvene promjene”.

U suvremenom društvu, koje je nestabilno po definiciji, iz svog povijesnog sklopa, i arhitektura je također nestabilna, neizvjesna i nepredvidljiva: disjunkcija postaje njen prostor slobode.

Samo u istodobnom mišljenju i prostora i događaja, suvremena arhitektura može odgovoriti svojoj zadaći: stvaralačkoj produkciji društvene prakse-kulture. Njezin je konstitutivni opseg urbanih dimenzija, što znači opseg svakodnevnog života.

Međutim, svoju novu ulogu arhitektura može ispuniti samo transgrediranjem tradicionalnog pojma “stabilne arhitekture ili neke druge institucionalnosti”.

Povijesni rascjep koji se događa u suvremenoj arhitekturi, posljedica je tektonskih promjena koje se zbivaju u dvade-

⁶ Isto, str. 20.

setom stoljeću (ne samo u umjetnosti): najvažnije je, među ostalim, novo poimanje vremena, što nužno uključuje i redefiniciju pojma prostora, kao njegova “dijalektičkog člana”.

Ovakav koncept arhitekture vodio je prema “sveobuhvatnom pristupu prostoru” i kritičkoj funkciji arhitekture: ona gubi svoju (modernističku) autonomiju discipline i ulazi u šire polje društvenih značenja, postaje “medij za komunikaciju koncepata”.

No, arhitektura je neprestano i u vlastitoj unutrašnjoj dvojbi: “Postoji li bit arhitekture, bitak što transcendiraju sve socijalne, političke i ekonomske sustave?”,⁷ pita se Tschumi.

Unutar svoje ontološke disjunkcije, arhitektura se biva između “svojih značenja” i “značenja izvan sebe”, između “autonomije” i “integracije”, između “stvaranja” i “reprezentacije”.

Propitivanje biti arhitekture jest preispitivanje njezinih dematerijaliziranih koncepata, novog apstraktnog jezika, što sve znači udaljavanje od tradiranog pojma prostora.

Prostor se otvara za projekciju uma, Apsolutnu istinu, a njezina slika je Piramida. Suprotnost je osjetilni prostor i pronalazi ga u pojmu Labirinta. U odnosu ovih dviju “dijalektičkih slika”, događa se nova percepcija prostora, njeno filozofsko pitanje.

Dematerijalizacija arhitekture nalazi se u njezinoj “ontološkoj formi (Piramida), a osjetilno iskustvo u Labirintu”.⁸

Pri tome je činjenica povezanosti arhitekture i planiranja samo projekcija slika društvenih institucija u urbanitet kao jedinstveni raster njenih društvenih i političkih značenja.

Ulaženje arhitekture u šire urbane komplekse označava njen promijenjeni društveni položaj. To je bitna značajka sve-

⁷ Isto, str. 33.

⁸ Isto, str. 39.

kolike suvremene umjetnosti, pa tako i arhitekture: usmjerenost na proizvodnju života svakodnevice. No kritička arhitektura mora dovesti u pitanje i vlastite temelje: “njen radikalizam jest njena prava snaga u društvu u kojemu vlada profit”.⁹

Aporijski karakter arhitekture skriva se u njejoj unutarnjoj strukturi: “arhitektura predstavlja realnost iskustva, dok ta realnost smeta općoj viziji”.¹⁰

Suvremena arhitektura živi vlastitu proturječnost, na način da se neprestano propituje: stalno je u stanju “nedostatka, manjka i nezavršenosti”, a kao prostorna praksa “neposredna i konkretna ljudska aktivnost – kao praksa, sa svojom subjektivnošću”,¹¹ dio je kritičkog društvenog i moralnog potencijala suvremene umjetnosti u cjelini.

Tschumi se zalaže za arhitekturu koja je u stanju pružiti “kulturni model” koji omogućuje uvjete za obnovu društvenih stavova, no ona to može učiniti samo ako afirmira paradoks idealnog i realnog prostora, imaginaciju i unutarnji doživljaj, transcendenciju.

Upozorava na paradoksalan odnos “arhitekture kao proizvoda uma, kao konceptualne i dematerijalizirane discipline, i arhitekture kao osjetilnog iskustva prostora i kao prostorne prakse”.¹²

Paradoks se zaoštrenije iskazuje kao “nemogućnost istodobnog propitivanja naravi prostora i stvaranja ili doživljavanja realnog prostora”.¹³

Svi ovi stavovi naglašavaju poseban epistemologijski status arhitekture: ona ne propituje samo pretpostavke vlastitog

⁹ Isto, str. 41.

¹⁰ Isto, str. 42.

¹¹ Isto, str. 43.

¹² Isto, str. 55.

¹³ Isto, str. 56.

jezika, nego i svoj položaj unutar urbanog i kulturnog područja značenja.

Njezin umjetnički subjekt nije smješten (zatvoren) samo u umjetničkom djelu, nego se svojim značenjima diseminira u realni prostor života. To je načelna razlika arhitekture i urbanizma spram svih ostalih umjetničkih izraza: arhitektura (kao subjekt) daje i prima značenja. Ona je živi epistemologijski medij prostora kao cjeline urbanog života.

Time se pokazuje da arhitektura nije samo (empiristički) jezik reprezentacije, nego je unutarnje određena logikom samouspostavljanja. To se demonstrira njenim nesigurnim i dinamičkim karakterom: tek po tome ona može biti stvaralački produktivna.

Živeći ovaj paradoks, arhitektura ima mogućnost transgresije, samoprevladavanja, što znači održavanja svoga ontološkog, epistemološkog, društvenog i kulturnog digniteta.

Tschumi u erosu vidi mjesto susreta života i smrti, a u "truleži", toj slici raspadanja, prepoznaje alegoriju, kako ju je opisao Walter Benjamin u svome djelu *"Porijeklo njemačke tragedije"*, koje je upravo arhitektura negacija. Njezina erotična narav uspostavlja i razvija život i naziva to gradnjom. Gradnja kao metafora života. Tschumi smatra da arhitektura može sačuvati svoju bit samo u transgresiji, samoprevladavanju, slobodi propitivanja i promišljanja prostora, bez izvanjskih prisila.

U tom smislu danas se treba transgredirati "vladajuće društvene i konceptualne mehanizme koji erodiraju urbani život", a uspješna ili fenomenološka transgresija vidi se u "približavanju realnog i idealnog prostora".

Jedan od važnih pojmova u pitanjima o biti prostora je i pojam užitka, odnosno pitanje kako prostor pretvoriti u užitak? To je osnovni zadatak arhitekture, ali "ni užitak

prostora ni užitak geometrije nisu (sami po sebi) užitak arhitekture”¹⁴

I dalje: “... ako je u novije vrijeme bilo razloga za sumnju u nužnost arhitekture, tada *nužnost arhitekture može isto tako biti i njena ne-nužnost*. Takva potpuno bezrazložna konzumacija arhitekture je, ironično, *politička* utoliko što uznemiruje etablirane strukture. Ona također pruža zadovoljstvo”.¹⁵

Kao što je već spomenuto, arhitektura može sebe održati samo ako preispituje svoj status i očekivanja društva (koja su u pravilu konzervativna). Arhitektura kao vlastito pitanje i kao otpor, zalog je očuvanja njezine biti: utoliko je ona politička, što znači suvremena.

Ne-nužnost arhitekture nalazi se u njezinoj povijesti, ali i u teoriji, kao povijesti njenih slobodnih umjetničkih propitivanja, neprestanih definiranja i redefiniranja njenog bića.

U arhitekturi se prepoznaje i zavodnica: “arhitektura je zanimljiva samo onda kada vlada umijećem ometanja iluzija, stvarajući kritične točke koje mogu početi i završiti u svako doba”.¹⁶

U pojmu “distorzije” nalazi se ishodišna točka arhitekture, a u “izmještanju svijeta” prostor njezine slobode: to je slika njezinog unutarnjeg erotskog kapaciteta, a ne tek subverzivne djelatnosti spram svih naslijeđenih “funkcionalističkih dogmi, semiotičkih sustava, povijesnih prethodnika ili formaliziranih proizvoda proteklih društvenih ili ekonomskih prisila...”.¹⁷

Užitak arhitekture se nalazi u točki njezine slobode, ko-incidenciji “koncepta i iskustva prostora”, što znači u crti koja

¹⁴ Isto, str. 71.

¹⁵ Isto, str. 73.

¹⁶ Isto, str. 75.

¹⁷ Isto, str. 76.

istodobno i spaja i razdvaja, crti koja ispunjava i njen duh i njeno tijelo: njezina potpunost, u nemiru.

Arhitektura ima složeni diskurs, a njezin je prosede opisan o cijelom kompleksu rubnih produkcija: nacрта, tekstova, paradigmi, povijesnih preformulacija, društvenih, kulturnih i filozofskih zahtjeva. Sve to čini arhitekturu "formom spoznaje po sebi i o sebi" i definira ju kao oblik stvaralaštva koji "nadalazi proces gradnje".

Eksperimentalni karakter teorijskih postavki arhitekture i njenih tekstova, znači otvorenost i razmicanje tradicionalno minimalističkih granica, kao što su stil, tehnika itd., kao i uvođenje širih epistemologijskih, društvenih, kulturnih i političkih zahtjeva.

Veliki manjak arhitekture i njene teorije, Tschumi vidi u nerazvijenosti arhitektonske kritike, kao područja na kojem se kritički propituju i promišljaju mogućnosti arhitekture. Opasnost nalazi u "sužavanju arhitekture kao forme znanja na arhitekturu kao puko znanje o formi"¹⁸, kao i u tome da se arhitektura ne smije odvojiti od "društvenih, prostornih, konceptualnih preokupacija".¹⁹

U postmodernoj igri fragmentima, istrgnutim iz cjeline njezinih koncepata, prepoznaje postupak razgradnje arhitekture u nešto beznačajno i posve suprotno njenom biću.

Tschumi neprestano naglašava promjenljivost granica arhitekture i određuje ju kao disciplinu koja "rijetko prezentira koherentan skup koncepcija – definiciju – što izražava i kontinuitet njenih preokupacija i osjetljive dosege njene aktivnosti"²⁰ i navodi da je "dvadeseto stoljeće narušilo vitruvijansku trilogiju (*venustas, firmitas, utilitas*) ... zato što arhitektura

¹⁸ Isto, str. 85.

¹⁹ Isto, str. 86.

²⁰ Isto, str. 87

nije mogla ostati neosjetljiva na industrijalizaciju i radikalno propitivanje institucija (bila to obitelj, država ili crkva) na prijelazu stoljeća”.²¹

No, suvremena arhitektura sve se više referira na lingvističke teorije, koje su inaugurirali Jacobson, Chomsky i Benveniste, i uvodi pojmove “selekcije i kombinacije, supstitucije i kontekstualnosti, metafora i metonimija, sličnosti i kontigviteta”.²²

Svi ovi pojmovi daju novi karakter “materijalnosti arhitekture”, koja se tradicionalno razumijevala kao “puka strukturalna stabilnost”, pa se u tome može otčitati važna tema suvremene arhitekture (kao i suvremene umjetnosti općenito): tema “očuvanja energije” nasuprot “konstrukciji”, idealni koncept nasuprot materijalnom konceptu.

Pojam energije korespondira sa stvaralačkom snagom subjekta arhitekture: njezin je prostor mentalni, fizički i društveni prostor ili jezik, materija i tijelo.

Književni formalizam, modernističko slikarstvo i skulptura, kao postupci modernizma, uveli su u arhitekturu lingvistički diskurs, ali, iako “arhitektonski modernizam” osporava ove izbore, to ne čini i s njegovim vrijednosnim sustavom.

Tschumi navodi da se “teorija čitanja” lingvističkog diskursa svodi na “umjetnost komunikacije ili na vizualnu umjetnost”, te time napušta “intertekstualnost”, koja arhitekturu čini iznimno “složenom ljudskom djelatnošću”, sa svojim “heterogenim diskursima, stalnom interakcijom između kretanja, osjetilnog iskustva i konceptualne akrobatike”.²³

Današnje stanje u arhitekturi može se označiti kao epistemološki raskid s modernizmom, što znači “otići dalje od

²¹ Isto, str. 87.

²² Isto, str. 88.

²³ Isto, str. 93.

reduktivnih interpretacija arhitekture, koje se u ovom slučaju odnosi na uobičajena isključivanja tijela i tjelesnog iskustva iz svakog diskursa o logici forme”.²⁴

Kada Tschumi predlaže stavove da “nema arhitekture bez akcije, arhitekture bez događaja, arhitekture bez programa”, te da “nema arhitekture bez nasilja”, onda se može reći da je to gotovo teorijski credo njegovog shvaćanja arhitekture.

Pri tome se pojam “nasilja” shvaća kao “metafora za intenzitet odnosa između pojedinaca i prostora koji ih okružuju”²⁵, a to znači da se uzima u obzir uzajamno djelovanje čovjeka na prostor i prostora na čovjeka.

U tome se otkriva ne samo unutarnja logika arhitekture, nego i njezin antropološki potencijal: oblikovanje čovjekove povijesne percepcije prostora i odnos prema vlastitoj tjelesnosti.

Presudno, gotovo aksiomatsko načelo arhitekture jest, da događaj i prostor međusobno utječu na način da se ne stapaju, nego stvaraju nova značenja, otvaraju se za neprestanu proizvodnju smisla i utoliko se suvremena arhitektura nalazi u samom središtu suvremene umjetnosti.

“Arhitektura i događaji stalno transgrediraju pravilo jedno drugoga, bilo eksplicitno ili implicitno”²⁶ i u međusobnom “nasilju” nude “mogućnost promjene, obnove”.

Kao što je ranije eksplicirano “društveno značenje i formalna inovacija – ne može se odvojiti od događaja koji “bivaju” u njoj”²⁷, što sve implicira epistemologijski diskurs o arhitekturi kao “formi znanja”. Ovakav stav odbija poimanje arhitekture kao semiotičkog sustava s kojeg se otčitavaju slo-

²⁴ Isto, str. 94.

²⁵ Isto, str. 97.

²⁶ Isto, str. 103.

²⁷ Isto, str. 111.

jevi interpretacija, jer arhitektura u sebi nosi mnogo složenija društvena i politička značenja: zato “svaki novi stav prema arhitekturi *mora* preispitati način njene reprezentacije”.²⁸

U istraživanju biti suvremene arhitekture i urbanizma, Tschumi ističe da bi modernistički diskurs “intertekstualnosti”, “višestrukog čitanja i dvostrukog kodiranja” morao u sebi uključiti ideju programa: “programski kontekst urbane tipologije, urbana tipologija protiv prostornog iskustva, prostorno iskustvo protiv procedure”.²⁹

Tek je to prava pretpostavka za jedno dijalektičko istraživanje prostora, jer arhitektura, ne istražuje prostor samo kao mjesto događaja, nego i ona sama mora postati akcijom.

Upravo ovaj ontološki rez u njoj samoj, kvalificira arhitekturu da zadobije svoj status unutar su-vremene umjetnosti: u sebi spaja istraživanje i vlastitu akciju i time djelatno isijava svoju društvenu, moralnu, estetičku i političku energiju, transgredirajući vlastitu disciplinarnu povijest.

Urbani i arhitektonski prostor, kao i događaji u njemu, nisu više samo područje arhitekture kao discipline, nego s(t)jecište najrazličitijih značenja.

Arhitektura postaje vlasništvo javnoga interesa, zastupa pravo na prostor kao zajednički (demokratski) princip izbora – iskušavanja smisla u prostoru i prostorom.

Pojam “disjunkcije” postaje ključan za suvremenu arhitekturu i njezinu novu definiciju: “arhitektura postoji samo kroz svijet u koji se umješta”.³⁰

Cjelokupna tradicija arhitektonske prakse u suvremenosti više nije konceptualno primjenljiva. Aktualno stanje raspršenosti i nekoherentnosti fragmenata konceptualizira se kao

²⁸ Isto, str. 113.

²⁹ Isto, str. 115.

³⁰ Isto, str. 141.

jedna nova vrsta kombinatorike, koja se odvija kroz seriju permutacija, a pravila “arhitektonskog klasicizma i modernizma postaju zastarjelima”.³¹

Nova arhitektura uključuje u sebe “složene procese transformacijskih odnosa”, pri čemu je temeljno metodološko načelo “kombinatornost”, to jest “skup kombinacija i permutacija”.

Tschumi upozorava: “Takva igra permutacija nije proizvoljna. Ona dopušta da se dogode nove i dosad neslućene aktivnosti. Međutim, također implicira i kako bilo kakav pokušaj da se nađe novi model ili forma arhitekture zahtijeva analizu cijelog spektra mogućnosti, kao u permutacijskim matricama kojima se koriste znanstveni istraživači jednako kao i strukturalisti”.³²

U ovim je stavovima sadržana teorijska i filozofska paradigma i moderne i suvremene arhitekture: načelo istraživanja i načelo djelatnog oblikovanja smisla u prostoru.

Propitujući postupke post-moderne arhitekture, ne mogu se zaobići promjene i kretanja u suvremenoj umjetnosti, književnosti i filozofiji, koji omogućuju jedan novi “konceptualni okvir, istodobno omogućujući višestruke kombinacije i supstitucije”.

Ovakvim teorijskim pristupom dovodi se u pitanje tradicionalna organizacijska struktura, koje je načelo uzročno-posljedična veza između programa i strukture, i afirmira se jedna nova struktura “bez središta i hijerarhije”, “disjunkcija između arhitektonskog označitelja i njegova programsko označenog, između programa i namjene koja mu je dana”.³³

Paradigmu novog, postmodernističkog postupka, Tschumi nalazi u projektu Parca de la Villette, u kojem dolazi do izra-

³¹ Isto, str. 147.

³² Isto, str. 147.

³³ Isto, str. 156/7.

žaja princip heterogenosti (višestruki, rastavljeni i inherentno suprotstavljeni elementi), ali i diskontinuitet (segmentirani svijet fragmenata od kojih svaki zadržava svoju nezavisnost, dopuštajući višestrukost kombinacija).

Najznačajniji postupak u post-modernističkoj arhitekturi jest, međutim, “dekonstruiranje” zadanog programa: to ujedno znači i dekonstrukciju ideologije koju program podrazumijeva.

Procesi koji se odvijaju u filozofiji, umjetnosti, psihoanalizi, i koji potiru njihove tradicionalne granice, zahvatili su i arhitekturu: intertekstualni diskurs postmoderne arhitekture “subverzira modernističku autonomiju”, a načelo dekonstrukcije ukida “povijesni rascjep između arhitekture i njene teorije”.

Novi metodski postupci “promiču konflikt pred sintezom, fragmentaciju pred jedinstvom, ludilo i igru pred pažljivim gospodarenjem”.³⁴

Na primjeru Parca de la Villette pokazuje se na koji način arhitektonski postmodernizam oponira stilu modernog pokreta: “njegovo značenje nikada nije fiksirano, već se uvijek odgađa, odstupa, ostaje neriješenom višestrukošću značenja koje zapisuje”.³⁵

Permutacije i kombinacije formi predstavljaju stalno kretanje arhitekture, pri čemu je ona aktivni označitelj, jezična igra koja osigurava interpretativnu beskonačnost i semantički pluralizam.

Osnovno je pitanje: tko je subjekt arhitekture?

Tradicionalno se skriva u ujedinenom i samogenerirajućem subjektu, kojega se vlastita autonomija odražava u formalnoj autonomiji djela. Međutim, postupci postmoderne

³⁴ Isto, str. 161

³⁵ Isto, str. 161.

arhitekture destrukturiraju subjekt svojim prekidima i disjunkcijama, fragmentima i raščlanjenošću. Ovi postupci traže nove kategorije značenja i teže uspostavljanju novih kontekstualnih odnosa unutar kulture. Ideja tradicionalnih prostornih/arhitektonskih struktura stalno se dovodi u pitanje, izaziva i gura do ruba smisla: arhitektura surađuje s filozofijom, književnošću, teorijom filma itd. Odbacuje se tradicionalna arhitektonska ideja "sinteze" i zamjenjuje idejom "disocijacije, disjunktivne analize".

To je novi jezik arhitekture u novom kulturnom kontekstu, u kojemu se pojavljuje presudno pitanje: "kako arhitektura može ostati sredstvo kojim društvo istražuje nova područja, razvija nova znanja?".³⁶

Koncept suvremene arhitekture dovodi u pitanje njenu materijalnost i to je ujedno jedan od njenih najdubljih ontoloških događaja: kritika pojma materijalnosti ostaje i dalje njezin najvažniji teorijski zadatak.

Nova naracija arhitekture zbiva se u prostoru događaja, u konstrukciji njihove komunikativne semantike. Pri tome prostor, događaj i kretanje više nemaju nikakav hijerarhijski redosljed: on se tek treba semantički uspostaviti i učitati.

U ovoj metodi i konceptu suvremene arhitekture, nalazi se mogućnost da se dogodi "nehijerarhijsko, netradicionalno društvo", jer je arhitektura u stanju oblikovati uvjete koji će to omogućiti.

"Nema više masterplanova, nema više lociranja na fiksnom mjestu. Nova heterotopija je ono čemu naši gradovi trebaju težiti, a mi arhitekti moramo pomoći da to postignu intenziviranjem plodnog sraza događaja i prostora".³⁷

³⁶ Isto, str. 187.

³⁷ Isto, str. 197.

III. c. Umjetnička praksa Josepha Beuysa: antropološko proširenje umjetnosti

Joseph Beuys je amblematsko mjesto suvremene umjetničke avangarde.

Ono nije samo akceptiranje njenih najboljih dostignuća, nego predstavlja točku na kojoj nastaje potpuno novi pojam umjetnosti. To je pojam antiumjetnosti, u smislu njenog “antropološkog proširenja”, jer se njome “pokriva cijela čovjekova egzistencija”¹, uključujući “političke kategorije, religiozne, gospodarske, tehničke itd.”²

Pri tome je ideja, koja nosi čitavu njegovu umjetničku praksu, ideja slobodnog čovjeka, pojedinca, individue. Tek iz čovjekove kreativnosti, Beuys vidi mogućnost društvene, povijesne, antropološke čovjekove slobode. A to moderna umjetnost, ma kako se transformirala u svojim postupcima i formama, nije u stanju dosegnuti.

Područje na kojem Beuys istraživački radi jest ljudska svijest. Samo u njoj i pomoću nje, moguće je zadobiti slobodu, duhovno oslobođenje. “Preobražaj sebstva mora se prvo dogoditi u potencijalu misaonosti i svijesti”.³ I dalje: “U tom smislu pokušavam aktivirati sve velike mogućnosti što ih sadržava umjetnost”.⁴

¹ Joseph Beuys, u: *Dossier Beuys*, DAF, Zagreb, 2003., str. 340

² Isto, str. 340.

³ Isto, str. 90.

⁴ Isto, str. 343.

Beuys umjetnički rad shvaća kao rad na evoluciji, i kaže: jer "... umjetnost je prema mojem mišljenju jedina evolucijska snaga. To znači da se odnosi mogu mijenjati samo na temelju kreativnosti".⁵ Ali evolucijski proces društvene skulpture, kako ga definira, pretpostavlja jedinstvo s cijelom prirodom: "... ljudska odgovornost prema svim živim bićima".⁶ To, međutim, zahtijeva promjenu načina mišljenja i odnosa prema svijetu, promjenu samoga sebe.

Ukidanje granica između prirode i kulture, Beuys demonstrira akcijom *Kako objasniti slike mrtvome zecu*, performansu koji je izveo u Düsseldorfu 1965.

Otvaranje svijeta osjećaja, glavni je njegov cilj u vremenu materijalističkog i racionalnog načina mišljenja.

Kada kaže da "umjetnost sama omogućuje život"⁷, misli na čovjekovu duhovnu narav, na njezina "metafizička zbivanja", kao i činjenicu da je čovjek "istinski živ kad shvati da je kreativno, umjetničko biće".⁸

To je bitna značajka umjetnosti, koju ne posjeduje nijedan drugi diskurs: ona u sebi obuhvaća svijest i svijet, fizičko i metafizičko, individualno i društveno, povijesno i natpovijesno, slobodu i njenu negaciju, osjećajnost i misao.

Beuys zahtijeva "utjecaj umjetnosti na svim područjima života"⁹, njezino antropološko proširenje. Tradicionalna estetska umjetnost u obliku umjetničkih djela u suvremenosti više nije zadovoljavajuća paradigma: sada ona u sebe mora uključiti i "znanost, ekonomiju, politiku, religiju – sve ljudske djelatnosti".¹⁰

⁵ Isto, str. 239.

⁶ Isto, str. 353.

⁷ Isto, str. 356/7.

⁸ Isto, str. 356/7.

⁹ Isto, str. 356/7.

¹⁰ Isto, str. 356/7.

Za njega sve može postati umjetnost ukoliko je to svjestan čin. Umjetnost se pokazuje kao energija čovjekove antropološke svijesti. Tu je napose važno promišljanje odnosa između umjetnosti i znanosti: "... umjetnost se treba razvijati slijedeći znanstvenu metodologiju a znanost onu umjetničku".¹¹ Time Beuys duboko dodiruje bitak suvremenog čovjeka: odgovara mu svojim mišljenjem i umjetničkom praksom.

Osnovni je Beuysov problem, problem čovjekove percepcije. On pokušava izmjestiti umjetnost iz njezine povijesti i afirmirati pojam umjetnosti kao kreativnosti (pojedinka i društva): ona postaje središte evolucijskoga procesa. Energija koja nosi ovaj proces je sloboda svakog čovjeka. U tom smislu kaže da je "svaki čovjek umjetnik", kao i da svaki rad može imati karakter umjetnosti.

"Predmet našega rada može biti samo pojam oblikovnosti, čija se estetika odnosi na čovjekov rad općenito".¹²

Temeljno je pitanje čitavog Beuysova umjetničkog projekta, "kako možemo osjećati sami sebe kao stvaralačka, kreativna i slobodna, a ne kao zavisna bića ...".¹³

Iz ovog pitanja poima Beuys smisao i bit povijesti: čovjek samo svojom stvaralačkom praksom može biti subjekt povijesti. Tek po svojoj slobodi = stvaralaštvu čovjek dolazi iz budućnosti.

"... Umjetnost je jedina još neuništiva uloga koja proistječe iz duboke povijesne prošlosti, ali se vraća kao budućnost, kao potpunost samosvjesnoga čovjeka".¹⁴

No Beuys nije neosjetljiv na same uvjete stvaralaštva: vidi represivnu moć kapitala, u svim njegovim licima, kao

¹¹ Isto, str. 74.

¹² Isto, str. 263.

¹³ Isto, str. 368.

¹⁴ Isto, str. 182/3.

onu koja onemogućuje stvaralaštvo, čak briše sjećanje na njega.

Najsnažniji ontologijski potencijal umjetnosti odnosi se na njezin način spoznaje; kao ona koja "izražava doživljajnost", pokazuje svoj osebujan spoznajni status: "ne služi za izravno dobivanje informacija, nego stvara produbljene spoznaje o doživljaju".¹⁵ Umjetnost rastvara postojeći logički red: "... a doživljaji bi trebali biti usmjereni na objektivno doživljajno zaključivanje na općoj razini".¹⁶

Beuys upozorava na epistemologijski rez koji umjetnost donosi: ona ne radi na postojećim uzrocima, nego sama proizvodi uzroke iz svoje slobode. "Sloboda je sposobnost pojedinca da stvori nove uzroke. Uzroke koji su posve novi".¹⁷ Utoliko je sloboda i najviši konstituens povijesti, kao i čovjekove individualne i društvene egzistencije. U tome se očituje Beuysova kritika pozitivističkog poimanja znanosti i tehnike: iz postojećeg ne može nastati nešto novo – samo uvođenje novog uzroka može ontologijski proširiti svijet. Novi uzrok nastaje iz slobode, a to mjesto drži umjetnost.

Pojam "ugodaja", kao dijela čovjekove doživljajnosti, Beuys vidi kao ono "više", što se ne može vrednovati samo racionalno: zato on redefinira pojam razumijevanja kako ga određuje znanost.

"Problem je u riječi "razumijevanje" i njezinim mnogim razinama koje se ne mogu ograničiti na racionalnu analizu. Mašta, nadahnuće, intuicija i čežnja vode čovjeka da osjeti kako i te razine imaju ulogu u razumijevanju".¹⁸

¹⁵ Isto, str. 372.

¹⁶ Isto, str. 371.

¹⁷ Isto, str. 53.

¹⁸ Isto, str. 92.

U pokidanosti smisaonih veza između čovjeka i bića s kojima živi, nalazi razlog zašto suvremeni čovjek “ne zna mnogo ni o smislu života i smislu odnosa u svijetu”.¹⁹

Ova spoznaja vodi Beuysov interes prema politici i ekologiji, a obje, svojom umjetničkom praksom, definira na nov, antropološki način: “Time što mijenja karakter predmeta samo je znak da je u pitanju proširena ideja umjetnosti. To znači da me više ne zanima svijet kao mali pseudokultni geto. Zato ne želim govoriti o kreativnosti umjetnika i o modernom svijetu umjetnika, nego se želim izjasniti o kreativnosti ljudskoga rada općenito”.²⁰ I dalje: “Glavna mi je namjera bila naznačiti novi početak, prošireno razumijevanje svake tradicionalne vrste umjetnosti ili jednostavno revolucionarni čin”.²¹

Beuys postavlja nove temelje za antropološki proširenu ideju umjetnosti, koja se promatra u novom konceptu ekonomije i ekologije. U tom se sklopu treba vidjeti i njegova akcija *7000 brastova*, koja na simboličkoj razini upućuje da se promjene u društvu mogu ostvariti širenjem svijesti i svakodnevnom akcijom.

“Novi pojam ekonomije može se oblikovati samo putem umjetnosti, u smislu čovjekovih potreba, ne u smislu razaranja i konzumiranja, politike i vlasništva, nego u prvom redu u stvaranju spiritualnih dobara”.²²

Svu proizvodnju (ekonomiju) Beuys shvaća kao proizvodnju kulture, a njezin produkt morao bi biti i nova “... konkretna koncepcija KAPITALA”.²³

¹⁹ Isto, str. 373.

²⁰ Isto, str. 374.

²¹ Isto, str. 268.

²² Isto, str. 375.

²³ Isto, str. 375.

Nasuprot pozitivističkom rezoniranju, da je u današnje vrijeme jedino znanost revolucionarna, Beuys zastupa stav: "... samo umjetnost može biti revolucionarna, posebice kad pojam umjetnosti oslobodi njegova tradicionalnoga tehničkog značenja i kad se prijeđe iz područja umjetnosti na područje antiumjetnosti, iz geste, kako bi se posve stavila na raspolaganje čovjeku. Jedino je sredstvo revolucije integralni pojam umjetnosti, u kojemu se čak rađa novi pojam znanosti".²⁴

Bilo bi pogrešno zaključiti da Beuys rabi pojam "integralnosti" zato što ona posjeduje moć univerzalnog opsega: moć umjetnosti sadržana je u njezinoj slobodi = kreativnosti, pa samim time i u najvećem opsegu.

"Onog trenutka kad umjetnici, kreativni ljudi, shvate revolucionarni potencijal umjetnosti (kreativnost) – a tu ponovno izjednačavam umjetnost, kreativnost i slobodu – spoznat će prave ciljeve umjetnosti i znanosti".²⁵

Sve je to u najužoj vezi s čovjekovom individualnošću: kada je postane svjestan, on želi biti slobodan: "... čovjek mora osvojiti tu slobodu vlastitim pojedinačnim naporom".²⁶

To je bitno mjesto Beuysova antropološkog određenja čovjeka: on iz svoje slobode, stvaralaštvom, treba postajati čovjekom.

U tome je razlog zašto teorijsko znanje o umjetnosti gotovo uvijek kasni i iznevjerava. Slično je i sa znanošću. Samo uključivanjem i novim poimanjem znanosti i umjetničke teorije unutar umjetničke prakse, može se steći epistemologijska i ontologijska uvjerljivost, kao i mjesto u polju kreativnosti. To mjesto može čovjek zauzeti svojom kreativnom akcijom, koja mijenja i njega samoga.

²⁴ Isto, str. 378.

²⁵ Isto, str. 379.

²⁶ Isto, str. 380.

“Takva me akcija, kao zapravo svaka akcija, korjenito mijenja. Na neki je način to smrt, stvarna akcija, a ne interpretacija”.²⁷

Sve se zbiva u prostoru dijaloga čovjeka s čovjekom: “Umjetnost me zanima samo dok mi daje mogućnost dijaloga s čovjekom”²⁸, i u tom smislu Beuys umjetnost upotrebljava kao sredstvo za političku akciju. Smatra da je umjetnost otporna na tržišnu zloupotrebu, jer se zasniva na načelu jednake diobe pravde i individualne slobode.

“Mislim da sustav uopće nema moć protiv ljudske čežnje za slobodom. Onog trenutka kad ljudi kažu, primjerice, mi smo slobodni, želimo sami određivati svoj život, s kapitalističkim je načelom gotovo”.²⁹

Pojam skulpture shvaća kao element same kreativnosti, no njezin oblik proširuje na “psihološke, antropološke i posebice političke ideje”.³⁰

Njezina realizacija događa se u akciji, u “pokretnoj skulpturi”, jer je njezino postojanje u kretanju, u razvijanju vlastitog oblika: priča priču o stvaranju, iz kaosa prema obliku.

Beuys ima jaku želju da izumi novu vrstu umjetnosti: konverzacija, do koje mu je najviše stalo, ne smije se, međutim, ograničiti samo na ljude.

“Isto tako silno želim ljudima objasniti da su povezani sa svim bićima, sa životinjama na razini osjećaja, s biljkama i njihovim životnim elementom, a tu je i mrtvi okoliš, koji predstavljaju, primjerice, kamenje ili kosti”.³¹

²⁷ Isto, str. 90.

²⁸ Isto, str. 381.

²⁹ Isto, str. 382/3.

³⁰ Isto, str. 386.

³¹ Isto, str. 388.

Dakle, temeljno stajalište s kojeg poduzima svoje umjetničke akcije, jesu pitanja "... koja u središte doživljaja stavljaju dostojanstvo čovjeka, dostojanstvo prirode i životinja".³²

Univerzalni stav o jedinstvenom smislu svega što postoji, predstavlja Beuysa kao mislioca-umjetnika, što je jedini adekvatan odgovor suvremenom bitku; prema istini ne stoji kao prema nečem što se samo poima, kako to mni tradicionalna filozofija: "Vjerujete li još da se istina samo poima / a ne proizvodi?".³³

To je najznačajnija ontologijska točka njegove filozofije i umjetnosti: proizvodnja istine kao smisla čovjekove individualne i povijesne egzistencije.

Beuysa zanima komuniciranje na svim razinama svijesti, kako bi odredio značenje ljudske svijesti za antropološku evoluciju. Čitava ideja njegove skulpture, koja rabi metodologiju akcija (hepening, antiumjetnost, Fluxus, totalna umjetnost itd.) izražava zamisao o "transformaciji energije" (iz kaotičnoga stanja prema zgusnutom ili vidljivom obliku).

Beuysa zanima izlazak iz koncepta minimalističke umjetnosti i proširenje do "... širega aspekta, do mnogo aspekata posebnoga problema. A svi aspekti zajedno tvore istinu".³⁴

Čitav njegov napor usmjeren je na promjenu shvaćanja cijele umjetnosti:

"... zanima me širi dijalog o svim svjetskim stvarima ... zanima me umjetnost u kojoj možete živjeti, a ne da samo gledate na umjetnost kao na objekt".³⁵

Takav tip umjetnosti treba razvijati i zato je edukacijski moment za njega tako važan: valjda nijedan umjetnik prije

³² Isto, str. 209.

³³ Isto, str. 235.

³⁴ Isto, str. 393.

³⁵ Isto, str. 394.

njega nije imao toliki broj predavanja, govora, intervju, razgovora, umjetničkih akcija, konferencija, performansa, instalacija, crteža itd.).

“Moja se predodžba o takvoj vrsti umjetnosti, treba razviti i mislim da je to možda nova razina svijesti”.³⁶

Beuys je vrlo rano nadišao sve specijalizacije u umjetnosti (slikarstvo, kiparstvo itd.) u tradicionalnom smislu: bio je predan ideji šire shvaćenih (nespecijaliziranih) oblika kreativnosti. To ga je nužno vodilo prema interdisciplinarnoj suradnji umjetnosti, znanosti, religije, filozofski orijentiranih ideja o čovjekovoj svijesti i teoriji.

“Teorije su bile daleko važnije od vidljive umjetnosti, važnije od hepeninga, makar trajao i dvadeset i četiri sata. Iako se, naravno, upravo njima stvarao kontakt s publikom”.³⁷

Kada Beuys govori o ekologiji, onda ju misli cjelovito: njega ne zanima samo “ekologija vanjskoga okruženja, nego i nutarnja ekologija – misli, osjećaji i nagoniska sila”.³⁸

Govoreći o bliskosti svojih ideja onima povijesnog anarhizma, odmah upozorava na iskrivljavanja i eksplicira svoj stav: “ne mislim na onu vrstu anarhizma koji razara strukture, nego na onu koja ih reorganizira, i koja demokratskim procesom samoodređenja dolazi do ustava”.³⁹

Ljudsku povijest ratova Beuys smatra barbarskom poviješću, i predlaže da se vanjsko nasilje preobražava u nutarnje, ali ono “mora biti intelektualno, duhovno ...”.⁴⁰

“To je upravo ono što nazivam “evolucijom” i “napretkom” i mogućnošću da se čovjek u budućnosti razvije kako

³⁶ Isto, str. 395.

³⁷ Isto, str. 400.

³⁸ Isto, str. 400.

³⁹ Isto, str. 403.

⁴⁰ Isto, str. 407/8.

bi došao do slobode. To pitanje spada u “znanost o slobodi”.”⁴¹

Duhovno, intelektualno nasilje postaje pitanje stvaralačke energije. Beuysove slike budućeg društva odnose se na univerzalni pojam čovjeka, jer sve temelji na “pojmovima ljudske kreativnosti i ljudskog dostojanstva”.⁴² Uvodeći pojam generalizacije umjetnosti, smatra da se organski pojavljuje i generalizacija pojma “ekonomije” i “svijeta rada” u cjelini⁴³, “... ali ako ta umjetnost (postojeća umjetnost, M.L.) nije u mogućnosti utjecati na cjelokupan sustav tako da on i sam postane umjetničko djelo, onda bismo morali reći da je ta umjetnost suvišna, da je ona luksuzan poroizvod i da će ona sve više predstavljati luksuz”.⁴⁴

Prema Beuysu, umjetnik u današnjem svijetu više ne može ostati po strani i zato umjetnost mora obnoviti svoj pojam, vlastitu transformaciju i metamorfozu.

“Hoću reći da inovacija unutar discipline ne vodi ničemu – mora se obnoviti sam pojam”.⁴⁵

“Ta umjetnost (postojeća umjetnost, M. L.) postaje luksuzan proizvod, ako ne obnovi svoju koncepciju. Ali ako obnovi svoju koncepciju, onda ono što se ovdje i sada događa, predstavlja dio povijesti umjetnosti. A ta je povijest umjetnosti sastavni dio ljudskog razvoja, što joj pridaje određenu vrijednost. No, moralna je odgovornost umjetnika očita. Upravo je to problem”.⁴⁶

Ovaj navod sublimira najvažniju Beuysovu filozofsku intenciju, ali predstavlja i razdjelnicu između moderne i su-

⁴¹ Isto, str. 408.

⁴² Isto, str. 411.

⁴³ Isto, str. 412/3.

⁴⁴ Isto, str. 414.

⁴⁵ Isto, str. 415.

⁴⁶ Isto, str. 416.

vremene umjetnosti: moralna odgovornost proizlazi iz čovjeka-umjetnika, koji cijelim svojim bićem i umjetnošću (iz slobode) živi odgovornost za cijeli svijet. Nema više povlaštenu poziciju umjetničke distance, jer se nalazi u samom središtu povijesnog bitka: on je mislilac-umjetnik. Više nema (kao čovjek) u umjetničkom djelu (kao objektu) alibi za moralnu neodgovornost.

Suvremeni umjetnik, ukoliko hoće odgovarati svome pojmu, kroz umjetničko stvaranje, mora nositi svoju moralnu i intelektualnu odgovornost za cjelinu (povijesnog) svijeta, njegov ljudski bitak. Sve ostalo je intelektualni kič, ma kakve se inače "ljepote" prinosile na umjetnički oltar; pokazuje intelektualnu i moralnu nemoć, o kojoj Beuys kaže: "nemoć intelektualnog života mora se smatrati realnim uzrokom svih negativnih proizvodnji. Jer i ratovi su proizvodnje, ali negativne!"⁴⁷

Beuys je vrlo rano, nakon svoje duhovne krize, krenuo putem novoga shvaćanja i življenja umjetnosti: to je uključivalo ideju odnosa prema cjelokupnom postojanju i povijesnom bitku, kao i jedno filozofsko stajalište i djelovanje. U središtu je evolucije sloboda, a umjetnost je njezina permanentna izvedba: zato antropološko proširenje umjetnosti.

U pojmu ljudskoga rada Beuys nalazi točku s koje razvija svoju antropološku ideju umjetnosti: "Od samoga početka radilo se o istraživanju ideje o ljudskom radu. Ne samo o radu navodnih umjetnika kao stručnjaka u društvu, nego i o promišljanju antropološke ideje ljudske kreativnosti. A iz toga proizlazi problem slobode, samoodređenja kreativnošću, samoadministracije, samoupravljanja ... Tako sam razvio neku vrstu antropološke teorije kreativnosti."⁴⁸

⁴⁷ Isto, str. 417.

⁴⁸ Isto, str. 429/30.

Beuysovi performansi u šezdesetim godinama, kao što su *Poglavica* i *Celtic*, predstavljaju izvedbe koje njegovu umjetnost uzdižu prema "efikasnijoj zvučnosti, prema socijalnoj diskusiji s gledateljima"⁴⁹, transmisiji ideje o prostoru.

Raskid s postojećom umjetnošću, vodio ga je, ne samo prema novom pristupu umjetnosti, nego i upotrebi novih materijala, koji bi njegovoj koncepciji društvene skulpture mogli podariti organsku uvjerljivost, izraziti njezinu energiju (pust, mast, vosak, med, bakar itd.).

"Ali nakon krize počeo sam s novom teorijom i pokušao sam pronaći materijale koji su prikladni da izrazim svoju zaokupljenost novim energijama, problemima energije općenito, te da izrazim svoje shvaćanje teorije skulpture".⁵⁰

Organski materijali omogućili su Beuysu da slijedi ideju kretanja i preobrazbi, ideju skulpture, koju je izvukao iz psihologije čovječanstva, kao snage volje, snage mišljenja i snage osjetilnosti. Oni su mu omogućili da uđe u istraživanje same energije: "Tako bi se moglo reći da je to bio prvi koncept na polju energije ... ali to je također neka vrsta antropologije".⁵¹

Beuysa ne zanima tradicionalni tip umjetničke teorije: on se bavi teorijom koja "kod ljudi izaziva energiju i navodi ih na opću raspravu o prisutnim problemima".⁵²

"... moglo bi se reći da je to teorija rada: svaki rad ima neku vrstu odnosa prema umjetnosti, a umjetnost više ne predstavlja tip izoliranog djelovanja ili okupljanja s ljudima koji su sposobni raditi umjetnost dok drugi moraju nešto drugo činiti. Upravo je to cilj mog napora".⁵³

⁴⁹ Isto, str. 431.

⁵⁰ Isto, str. 432.

⁵¹ Isto, str. 432.

⁵² Isto, str. 433.

⁵³ Isto, str. 433.

Beuysu su spočitavali šamanski karakter njegove umjetničke prakse, čak ga proglašavali šarlatanom. No on to vidi kao mjesto s kojeg se pokreće “ideja o polazišnoj točki historijskog gledišta kao globalnog procesa evolucije čovječanstva”, kako bi pokazao da “ne razumijemo posve život, kulturu i čovjeka”.⁵⁴

Šamanski karakter njegove umjetničke prakse omogućuje mu otvaranje različitih razina svijesti, života i kulture, prisutne energije i duhovne dimenzije. Zato u svoje akcije uvodi i “mnogo drugih bića, naprimjer životinje, biljke, minerale i elementarne realnosti koje u ovom svijetu također imaju duhovnu dimenziju”.⁵⁵

Beuys svoj koncept umjetnosti provodi kao organsku transformaciju ideje umjetnosti, koju “valja na antropološki način razumjeti kao teoriju kreativnosti”⁵⁶; zato ona obuhvaća pojmove društvenog tijela, slobode, kulture, jednakosti, demokracije, bratstva, nove ekonomije (antikapitalistički ekonomski model).

Beuys zagovara nužnost pretvaranja erosa iz individualnoga u društveni, jer u njemu prepoznaje mogućnost kulturnog i duhovnog bratstva.

Govori o pojmu “kulturne školjke” koja će, kao omatajuća kultura, zajedno s očuvanom biosferom, biti u skladu s ljudskim potrebama: potrebno je proširiti područje kulture, gospodarstva i demokratskih prava, kao i novo shvaćanje kapitala, koje će, prije svega, uzeti u obzir unutarnje potrebe čovjeka.

U svojoj kritici racionalnog uma, kako ga je razvila moderna, Beuys smatra da on ne smije “samo težiti vlastitoj

⁵⁴ Isto, str. 434.

⁵⁵ Isto, str. 435.

⁵⁶ Isto, str. 437.

reformaciji, nego mora postati moralniji. Mora biti zeleniji – a ne racionalnost koja se zasniva uglavnom na proračunu, nego prije racionalnost koja povezuje i koja je odgovorna”.⁵⁷

Beuysovo inzistiranje na moralnoj odgovornosti, nužan je zaključak iz uporišne točke čitavog njegovog ljudskog i duhovnog habitusa: “... to je savjest “ja” koja ulaže ljudsku slobodu u naše doba i zbog toga je nužno zahtijevati čovjekovo samoodređenje u svim njegovim radnim aktivnostima uz pomoć političkih odluka!”.⁵⁸

⁵⁷ Isto, str. 447.

⁵⁸ Isto, str. 447.

IV.

**FENOMENOLOGIJSKO-
-ONTOLOGIJSKI PRISTUP**



IV. a. Ontologija umjetnosti Romana Ingardena

Husserlov naum da svojom fenomenologijom izvrši epohalan duhovni obrat, ne samo u filozofskom mišljenju nego i u znanosti kao i kulturnom životu uopće, vodio ga je prema “samim stvarima”, prema “svijetu života”, pri čemu tzv. “prirodno stajalište” treba biti stavljeno u zagrade postupkom tzv. “fenomenološke redukcije”. Fenomenološkom redukcijom dolazi se do čistog fenomena koji svoju bit izlaže kao apsolutnu datost, kao čistu svijest sveukupnosti čistih noetičkih akata koji su intencionirani na izvanprostorni i izvanvremenski smisao. U fenomenološkom stajalištu akti svijesti daju smisao onome spram čega su usmjereni (što intendiraju), pri čemu nije odlučna subjektivnost svijesti, nego čista svijest.

Svijet, prema fenomenologiji, postaje fenomen kao objektivni korelat subjektivnosti koja mu uopće i daje smisao.

Nastavljajući na Husserlovu fenomenologiju, Roman Ingarden, poljski filozof, fenomenolog i estetičar, došao je do samosvojne ontologije, u čijem će svjetlu protjecati i njegova istraživanja u umjetnosti. Upravo na razlikovanju načina postojanja realnih predmeta realnog svijeta i čisto intencionalnih tvorevina kao što je estetski predmet, kojega je postojanje čisto intencionalno, izgradio je i svoje shvaćanje umjetničkog djela koje postoji na bitno drugačiji način nego realni svijet.

Iako to nije sasvim nov pristup u povijesti estetike, ipak ga je Ingarden najviše razvio i najoriginalnije izrazio. Po njemu su umjetnička djela osobene intencionalne tvorevine koje zahtijevaju fizičku osnovu bića, ali svojim bitnim svojstvima daleko nadilaze njegove određenosti. Realni predmet (tj. fizička stvar) egzistira po sebi i u vrijednosnom je smislu potpuno neutralan. Pokušavajući odrediti pojam njegove objektivnosti, Ingarden prevladava stajalište radikalne ontičke objektivnosti, koja ne uzima u obzir subjekt koji spoznaje, niti dimenziju vremena, pa tako ta pozicija po njemu ostaje samo fikcija, koja ne može dati plodne rezultate.

Uvođenjem dimenzije vremena, pojam "objektivnosti" se mijenja i odvodi ga prema jednoj egzistencijalnoj ontologiji, koja će bitno odrediti i njegova istraživanja u umjetnosti. Govoreći o tome što sačinjava "objektivnost" jednog akta spoznaje u djelu *Doživljaj, umjetničko djelo i vrijednost* Ingarden kaže: "Svaka usmjerenost na objekt jednoga akta spoznaje ili jedne spoznajne tvorevine počiva na tome što ovaj akt ili ova tvorevina sadrži u sebi jednu integraciju (intencionalni smisao) koja ga, *ciljajući* na jedno bivstvjuće, različito od akata (tvorevine) i njegove intencije, istovremeno na određen način (u različitim slučajevima različit) upućuje na jednu formiranu materiju i jedno biće. Ako je ovaj intencionalni smisao takav da ono što je aktom pripojeno ovom bivstvjućem precizno *pogađa* ono što na tom bivstvjućem 'objektivno' postoji (u ontičkom smislu), i ako se – kao što je Husserl jednom rekao – u ovom objektivno postojećem 'ispunjava', s njime 'poklapa', onda je ovaj akt spoznaje, ili ova spoznajna tvorevina '*objektivna*' u *epistemološkom smislu*, i u tome dobiva svoje 'objektivno' važenje. Ovo pogađanje intencionalnog smisla koje se najavljuje u fenomenu 'ispunjenja' (poklapanja) s onim što je na objektu objektivno (u ontičkom smislu), upravo je

ono što sačinjava 'objektivnost' akta spoznaje, odnosno spoznajne tvorevine"¹

Za Ingardena je područje vrijednosnog bitka razmeđe spram čitavog realnog svijeta, koje, imajući sasvim drugačiji značaj u bivstvujućem, omogućava zasnivanje estetskog predmeta s čisto intencionalnim karakterom i pod čijim se aspektom pojavljuje umjetničko djelo. Sva istraživanja koja je, sa sebi svojstvenom temeljitošću, proveo u području vrijednosti, dovela su do značajnih rezultata u objašnjavanju njihove opće strukture. Vrijednost nije neki samostalan predmet ili čak stvar, nego je izvjesna predmetnost sasvim posebne formalne strukture, različita od svake forme predmeta koji "posjeduje" vrijednost. Ona nije predmetu pridana izvana, nije fenomenalna nego izrasta iz svojstvenog bića predmeta, pa je u tom smislu, po načinu na koji bivstvuje, nesamostalna i izvedena. Ali zahvaljujući upravo njoj, predmet dobiva na značenju u bivstvujućem. U samoj sebi ona "važi" na apsolutan način, ali samo pod pretpostavkom da od subjekta bude dovedena u svoju egzistenciju.

Uvođenjem subjekta u otkrivanje smisla umjetničkog djela, subjekta kao sustvaraoca, Ingarden postiže najviši domet, a istodobno i granicu svoje estetičke pozicije.

Pojmovi kao što su "materija vrijednosti", "važenje vrijednosti" itd. pokazuju nam granicu njegovih ispitivanja o biti vrijednosti i pred nas se postavlja pitanje: može li se, u načelu, vrijednostima odgovoriti na isti način kao i onom što na "bivstvujućem" "objektivno" postoji (u ontičkom smislu), dakle kao predmetu?

Kod vrijednosti kojih je bitak drugačiji nego kod realnih predmeta, u intencionalnom odnosu subjekt upravo pridaje

¹ Roman Ingarden *Doživljaj, umjetničko djelo i vrednost*, Nolit, Beograd, str. 303.

smisao, omogućavajući na taj način i konstituiranje estetskog predmeta.

Ingarden smatra da postoje smisaone veze između smisla vrednovanja i onoga što je vrednovano i samo one vode mnoštvo estetskih kvaliteta prema sintetičkim kvalitativnim tvorevinama višeg reda. Poimaju se intuitivno kao kvalitativno jedinstvo “u jednom mahu, ili se potpuno promašuju”²

Isto tako smatra da su vrijednosti u djelu date i da ih subjekt koji doživljava djelo treba samo intuitivno pojmiti i otkriti, pa tako govori o kvalificiranom promatraču, parafrizirajući Maxa Schelera da se vrijednosti ne mogu pojmiti nijemim zijanjem!

Usprkos svim neobično bogatim i suptilnim analizama vrijednosti, Ingarden nam nije otkrio sam smisao bivstvovanja vrijednosti, iako na tome zasniva cijelu svoju koncepciju rekonstrukcije umjetničkog djela. Transponirajući ono umjetničko u *lógos*, unaprijed se određuje granica svake estetike, pa toj zamci racionalnog diskursa u prilazu umjetnosti, nije izbjegao ni Ingarden.

Pojam intencionalnog karaktera estetskog predmeta središnji je za njegovu estetiku. Taj karakter pripisuje idealnim predmetima koji su (sami) značenje. Mjesto gdje se najjasnije raspoznaje to stajalište, Ingardenova je analiza književnog umjetničkog djela. Na tom primjeru dolazi do određenja “sadržaja” i “forme”, pri čemu se pod “sadržajem” podrazumijeva “ukupnost intencionalnih momenata, sadržanih u *punom* značenju imena, a način na koji su oni raspoređeni u značenju”³ smatra njegovom “formom”. Za Ingardena je riječ prije svega glasovni materijal, a njemu se pridružuje značenje koje može konstituirati samo poseban čin svijesti.

² Isto, str. 235.

³ Isto, str. 58.

No prije nego se prijeđe na analizu njegova shvaćanja heteronomije estetskog predmeta, treba uočiti heteronomiju samog umjetničkog djela, što je polazište i prema estetskom predmetu.

Naime, određivanjem riječi kao "glasovnog materijala" polaže Ingarden pretpostavke za konstituiranje estetskog predmeta iz njegovog "fizičkog bitka". Na tome temelji i svoju ideju drukčije ontološke zasnovanosti različitih umjetnosti.

Književno umjetničko djelo sastoji se iz četiri temeljna sloja (zvukovni sloj, sloj značenja, sloj predodređenih predmeta i imaginativni sloj asocijativnih shema). Ono je cjelovito strukturirano kao smisljena cjelina, koja proizlazi iz intencionalnog karaktera slojeva koji se u djelu nalaze. Ti slojevi čine polifonijski karakter djela.

Riječi kao glasovnom materijalu pridružuje se značenje tek na osnovi posebnog čina svijesti, koji određuje njegov smisao i funkciju u djelu. Ta intencionalnost svjesnoga čina daje riječi njenu intencionalnost, koja je prema tome sekundarna i izvedena. Iz toga slijedi heteronomija estetskog predmeta. On je uvijek prepušten subjektivnim operacijama svijesti.

Kritiku Ingardenovog shvaćanja, prema kojemu dolazi do razdvajanja predodređenog predmeta i intencionalnog predmeta s obilježjem nezbiljnosti ili "privida" (idealnog predmeta), izvršio je Mikel Dufrenne, pokazujući u kojem je smislu Ingarden napustio Husserlov pojam intencionalnosti.

Sam intencionalni akt moguć je jedino pod pretpostavkom fenomenologijske redukcije koja ukida tezu prirodnog stajališta. U intencionalnom aktu usmjerenom na noematičku jezgru predodređenog predmeta, dolazi u noemi do spajanja biti i same usmjerene svijesti. Upravo ta postignuta cjelina što se u intencionalnom aktu, prema Husserlu, postiže intuitivno, ima karakter zbiljnosti, kojoj je cilj prevladavanje svih

psihologizama što razdvajaju zbiljnost predmeta i zbiljnost svijesti.

Ingardenovo odricanje karaktera zbiljnosti intencionalnom predmetu, imalo je značajne posljedice za njegovo estetičko stajalište, a naročito za pojam konkretizacije umjetničkog djela. U njoj dolazi do izražaja jedan subjektivni relativizam u poimanju umjetničkog djela.

No umjetničko djelo nadrašta sve svoje moguće konkretizacije i tu se nazire i granica svih vrijednosnih dometa koje je Ingarden ostvario u svojim istraživanjima u ontologiji umjetnosti. Naime, inzistirajući na značenju, koje štiti objektivnost estetskog predmeta, ostaje sputan svojim estetskim kategorijama i neprestano mu izmiče unutrašnjost smisla, svijet koji je imanentan samome djelu.

U svom pristupu umjetničkom djelu, Ingarden polazi od završenog umjetničkog djela, koje predstavlja cjelinu za sebe i pri svim mogućim odnosima s promatračem ostaje u sebi nepromijenjeno. Ono uvijek zahtijeva fizičku osnovu svoga bića, koja je u različitim umjetnostima drukčija, ali svojom jedinstvenom i neponovljivom umjetničkom posebnošću transcendiraju tu fizičku osnovu. Umjetničko djelo kao cjelina svog fizičkog bića i stvaralačkog duha umjetnika, predstavlja na taj način, kako kaže Ingarden, "objektivnu osnovu" za konstituiranje estetskog predmeta, pod čijim se aspektom pojavljuje umjetničko djelo kao umjetničko.

Tako je pojam rekonstrukcije umjetničkog djela ključan za njegovo shvaćanje opće strukture umjetničkog djela, kao dobro i pravilno komponirane tvorevine, koja se po tome razlikuje od slučajne i neumjetničke tvorevine.

Ingarden misli da razumijevanje strukture i svojstava jednog umjetničkog djela, a koje se mora steći radom, dopušta promatraču da pojmi njegove bitne i svojstvene vrijednosti

koje ga potvrđuju kao umjetničko djelo i čine ono umjetničko u njemu.

Iz umjetničke vrijednosti isključena su sva psihička stanja ili zadovoljstva, koja u promatraču mogu biti pobuđena, iako smatra da umjetničko djelo mora moći djelovati, što opet ovisi o promatraču koji ga može, ali i ne mora dovesti do estetske konkretizacije. Potpuno izostajanje umjetničke vrijednosti oduzima djelu karakter umjetničkog.

Fizička osnova umjetničkog djela i samo djelo stoje u jednom naročitom odnosu, za koji Ingarden smatra da je drukčiji u različitim umjetnostima, pa je svaka vrsta umjetnosti ontološki utemeljena na drugačiji način. On tu postavlja ozbiljno pitanje, je li uopće moguća jedna ontologija umjetnosti, koja bi, izvan njihovih specifičnih ontoloških struktura, nadilazila i obuhvaćala posebne ontologije umjetnosti?

Drukčije je strukturirano jedno književno umjetničko djelo, drukčije likovno, glazbeno, arhitektonsko itd. U pojedinim vrstama umjetnosti postoji karakteristična struktura djela, čiji članovi sa svojim posebnostima stoje u određenoj nužnoj vezi i u kvalitativnim uzajamnim uvjetovanostima. Cjelokupnost za dotičnu umjetnost bitnih i međusobno povezanih momenta predstavlja samo opću shemu umjetničkog djela jednog umjetničkog tipa, koja sama za sebe ne može egzistirati i koja, da bi stvorila umjetničko djelo kao individualno, mora biti dopunjena daljnjim momentima. Ta opća shema može biti nadopunjavana na različite načine, jer ona nije nikad do kraja nužno i nedvosmisleno određena.

Do tog dopunjavanja može doći slučajno ili pak stvaralačkom djelatnošću umjetnika. Ovdje treba uočiti dvostruki karakter dopune: prvo stvaralac (umjetnik) dopunjuje opću shemu umjetnosti kojoj djelo pripada, a potom promatrač (doživljavatelj) dopunjuje djelo u procesu konkretizacije.

Ingardenova ideja razlike u ontološkoj strukturi različitih umjetnosti, rezultat je njegovih temeljitih ontoloških istraživanja. Ona otvara mnoga značajna pitanja o mogućnosti zasnivanja jedne ontologije umjetnosti, budući da se svaka umjetnička vrsta susreće sa svojim vlastitim "materijalom" i njegovim "otporom", a time i sa specifičnim problemima kompozicije i unutrašnje strukture.

Umjetničko djelo sa svojom priređenom unutrašnjom strukturom, ne postoji u potpunosti, prije odnosa s promatračem ili s onim tko djelo doživljava. To je središnja misao Ingardenove estetike.

Život umjetničkog djela počinje s estetskim doživljajem promatrača (doživljavatelja) koji kulminira u konstituiranju estetskog predmeta, pod čijim se aspektom pojavljuje i samo umjetničko djelo. Estetski doživljaj vrlo je složen proces i zbiva se u tri osnovne faze: a) emocionalna faza u kojoj nastaje estetsko uzbuđenje, b) aktivno stvaralačka faza u kojoj se događa stvaranje estetskog predmeta kao kvalitativno strukturirane cjeline, i c) pasivna faza u kojoj dolazi do očiglednog poimanja konstituirane kvalitativne tvorevine.

Estetsko iskustvo promatrača nastaje u toku samog estetskog doživljaja i subjekt iskustva u posljednjoj fazi donosi zaključak i reagira na estetski vrijedan predmet.

Umjetničko djelo je samo u nekim oblicima nedvosmisleno određeno, dok u sebi sadrži i veći broj neodređenosti.

Ispunjenjem jednog od tih mjesta neodređenosti prelazi se od umjetničkog djela na estetski predmet. Ingarden promatraču ili doživljavatelju umjetničkog djela pridaje ulogu stvaratelja djela, koji u procesu konkretizacije umjetničkog djela, ispunjavanjem potencijalnih momenata djela, dovodi do konstituiranja estetskog predmeta, koji predstavlja potpuno

određenje umjetničkog djela i mjesto gdje se djelo ispoljava. Ovisno o subjektima koji doživljavaju, moguće su različite konkretizacije istog umjetničkog djela.

Konkretizaciju umjetničkog djela uvjetuje ne samo promatrač i postojeće umjetničko djelo, nego i različiti povijesni uvjeti, u čemu se vidi Ingardenovo tematiziranje *i* povijesnih značajki primanja (receptije) umjetničkih djela.

Prema njemu, svako umjetničko djelo predstavlja jednu shematsku tvorevinu. Ona je određena aksiološki neutralnim nositeljem umjetničkog djela, koji je, s jedne strane, uvjetovan općim određenjem umjetnosti kojoj djelo pripada, a s druge, priređenošću umjetnika. Po tom nositelju umjetničko djelo postoji kao upravo to jedinstveno djelo, ali on ne iscrpljuje djelo do kraja. Iako su elementi nositelja aksiološki neutralni, oni ipak utječu na cijelo područje aksiološki valentnih momenata, koje otkriva promatrač ili doživljavatelj u procesu konkretizacije, i koji su važni za konstituiranje umjetničkih vrijednosti djela. Ti momenti izražavaju savršenstvo ili nesavršenstvo umjetnikove tehnike i predstavljaju određen izbor mogućnosti koje umjetničko djelo posjeduje.

Do otkrivanja umjetničke vrijednosti određenog momenta umjetničkog djela može se doći samo upoznavanjem cjelovitog umjetničkog djela, i to na osnovi spoznaje i razumijevanja njegova unutrašnjeg sklopa. Time Ingarden odbacuje sve psihološke teorije estetskih vrijednosti, prema kojima je dovoljno da se promatrač ili doživljavatelj djela prepusti osjećajima zadovoljstva ili sviđanja, dakle subjektivnog doživljaja, kako bi došao do divljenja umjetničkom djelu. Smatra da samo duboko poimanje umjetničkog djela, u kojemu umjetničke vrijednosti imaju svoje sjedište i mjesto pojavljivanja, može umjetničko djelo potvrditi kao umjetničko, kao vlastiti umjetnički identitet.

Da bi uopće postojala umjetnička i estetska vrijednost, nužno je da umjetničko djelo bude završeno. Umjetnička vrijednost pojavljuje se u samom umjetničkom djelu i u njemu ima svoj temelj. Estetska se vrijednost pojavljuje u estetskom predmetu kao izbor estetski vrijednih kvaliteta.

Umjetničke vrijednosti sadržane u umjetničkom djelu, omogućavaju usmjeravanje estetskog doživljaja i pojavljivanje estetski vrijednih kvaliteta koje vode prema konstituiranju estetskog predmeta. Umjetničke su vrijednosti prema tome "relacione", dok su estetske vrijednosti "apsolutne", jer su, kao otjelovljenje vrijednosnih kvaliteta, u sebi samima potpune i samodovoljne.

Taj se proces vrši prijelazom od samog umjetničkog djela na njegovu konkretizaciju. Da bi uopće došlo do konkretizacije jednog umjetničkog djela, potreban je činitelj koji se nalazi izvan djela, naime, promatrač (doživljavatelj) umjetničkog djela. Prije tog odnosa djelo postoji samo potencijalno. Ono je tako zajednička tvorevina autora i promatrača (doživljavatelja), koja upravo po ovoj sustvaralačkoj djelatnosti promatrača (doživljavatelja) dobiva svoju zbiljnost umjetničkog.

Ingarden smatra da svakome od mjesta neodređenosti u umjetničkom djelu pripada ograničeno mnoštvo mogućih ispunjenja, ali da se svaki put aktualizira samo jedno, kada se konkretizacijom prelazi od umjetničkog djela na estetski predmet.

Promatrač (doživljavatelj) u svom odnosu spram djela nastoji iz njegove fizičke osnove rekonstruirati umjetničko djelo u efektnim svojstvima koja su u njemu sadržana i time dovršava njegovu shematsku strukturu. Istodobno odstranjuje praznine i aktualizira one momente u djelu koji su samo potencijalni, pa to onda nije samo puka rekonstrukcija shematske strukture, nego konkretizacija umjetničkog djela u estetskom

predmetu, pod čijim se aspektom djelo pojavljuje kao intencionalna tvorevina samog promatrača (doživljavatelja).

Ingarden dopušta određeno mnoštvo konkretizacija umjetničkog djela, ovisno o mjestima neodređenosti u samom djelu, o promatraču (doživljavatelju) i povijesnim uvjetima primanja (receptije) djela. No, svaka konkretizacija umjetničkog djela, koja se ispoljava u estetskom predmetu, u sebi je jedna i jedinstvena, kao upravo ta “vjerna” konkretizacija. Da bi konkretizacija bila uistinu “vjerna” moraju biti ispunjena četiri uvjeta, a to je da estetski predmet: 1) sadrži u sebi rekonstrukciju nedvosmislenih i aktualnih određenosti koje faktički pripadaju umjetničkom djelu, 2) da prilikom konstrukcije ispunjenja koja odstranjuju mjesta neodređenosti ostaje u granicama varijabilnosti što ih određuje umjetničko djelo, 3) da se estetski predmet konstituira tako da sačuva vezu između različitih mjesta neodređenosti i općeg stila djela, 4) da sadrži aktualizacije upravo onih momenata koji su u umjetničkom djelu prisutni u potencijalnom stanju, iako svi ti elementi pritom stoje u istim odnosima i vezani kao i u samom djelu.

Prema Ingardenu vrijednosti “vjernosti” u otjelovljenu umjetničkog djela pripadaju kategoriji spoznajnih vrijednosti, pa se ovdje može uočiti njegovo naglašavanje izvjesnog “objektiviteta umjetničkog” u umjetničkom djelu, do kojeg može doći samo kvalificirani i obrazovani promatrač. Bez tog “objektiviteta umjetničkog”, kako smo ga sasvim uvjetno nazvali, djelo bi izgubilo svoj umjetnički identitet i svaki put bi se pojavilo kao subjektivni doživljaj svidanja ili nesvidanja, za koje eksplicite kaže da ne spada u umjetničko. Možda se tu približava onome što se imenuje kao “imanentni smisao” umjetničkog djela.

No, je li moguće ono umjetničko umjetničkog djela izjednačiti s njegovim smislom?

To pitanje postaje naročito važno, ako se promatra Ingardenov odnos prema apstraktnom slikarstvu, u kojem se pokazuje duboko i suptilno razumijevanje za bit ove umjetnosti.

Apstraktno slikarstvo nastaje iz jednog sasvim određenog umjetničkog problema i ujedno predstavlja njegovo jedino moguće rješenje. Dok je kod starog, prikazivačkog, slikarstva tema data predmetno – npr. kod literarne teme a) sloj osjetilne podloge, b) sloj rekonstruiranih aspekata, c) sloj prikazanih predmeta, dakle kao osjetilna osnova prikazanih predmeta – dotle apstraktna slika ne prikazuje putem aspekta, nego pokazuje izravno.

Postavlja se pitanje, ne kreće li se apstraktno slikarstvo prema jednoj “čistoj formi”, gdje se gubi, kako kaže Ingarden, “onaj konačni jedinstveni, vrijedan i osoben izraz umjetničke individualnosti u umjetničkom djelu”?⁴

Nadalje, ne znači li to neko “pomicanje” umjetnosti prema “objektivitetu ratia”, čiju sudbinu već dijele znanost i filozofija, ili se tu događaju više sinteze duha, koje vode prema “čistoj formi”?

Ili, drukčije rečeno: je li se novovjekovnim bitkom izmijenila i sama bit umjetnosti ili naprotiv, umjetnost u sebi zauvijek čuva bezdani ponor slobode i stvaranja?

Apstraktno slikarstvo predstavlja za sebe, kao čisto vizualna tvorevina, cjelinu samodovoljnog sklada (harmonije) obojenih ploha, čiji je raspored na apstraktnoj slici tako komponiran, da na sebe privlači pažnju kao na objekt estetske recepcije.

“Tu se jasno vidi da je apstraktno slikarstvo mnogo teža umjetnost negoli prikazivačko slikarstvo i da je u tom pogledu blisko muzici”.⁵

⁴ Isto, str. 87.

⁵ Isto, str. 88.

Apstraktna slika je stvaralački eksperiment u okviru “čistog gledanja”, jer umjetnik mora naročito maštom unaprijed uočiti estetski vrijedne kvalitete i njihov posebni sklad čistih kvaliteta.

Moramo se upitati nije li ovaj idealni sklad (harmonija) čistih kvaliteta u apstraktnoj slici najviši stupanj, čisto zrenje koje se otkriva u jednom trenutku ili se potpuno promašuje?

Promatrač je odjednom i izravno uvučen unutar slike (u ono *kako* slike, tj. u kompoziciju) i ne pita za predmet prikazivanja (ono *što* slike, tj. njezin sadržaj). Apstraktna slika, lišena predmetnog, upravo ništa ne prikazuje nego *pokazuje*, kada se promatrač (doživljavatelj) predaje doživljaju (djelovanju) “čistih boja”.

Apstraktno slikarstvo tako dovodi u pitanje Ingardenovu tezu da su umjetnička djela čisto intencionalni predmeti.

Svojim izvanredno dubokim razumijevanjem moderne umjetnosti, a naročito apstraktnog slikarstva, Ingarden se približio onom dahu umjetničkog, koji se može nazrijeti u *poeziji onog umjetničkog samog*, kao savršenog sklada i cjelovitosti svih elemenata umjetničkog djela, bez koje se biti, umjetnost kao umjetnost, ne može ontološki utemeljiti.

Za ontologiju umjetnosti svakako je značajna i Ingardenova ideja umjetničkog djela kao intersubjektivnog objekta. On se konstituira kada između promatrača, na osnovi neposrednog poimanja umjetničkog djela, dođe do “uzajamnog razumijevanja”. To se može dogoditi ili u izravnom odnosu ili posredstvom kritike ili znanstvenog istraživanja.

Pretpostavljajući odnos promatrača (doživljavatelja) i umjetničkog djela, rastvara djelo u njegovoj ontičkoj posebnosti i uvodi ga u svijet kao novu ontološku stvarnost.

Time Ingarden na neki način postaje predšasnik (post)-modernog diskursa intersubjektivnosti i komunikacijske prak-

se, pri čemu umjetnost predstavlja (ontološki) najdublji i najizvorniji medij.

Uza sve i ovdje pokatkad upućene prigovore, mora se reći da je Roman Ingarden dao ogroman doprinos ontologijskim analizama umjetnosti i znači veliko i nezaobilazno ime u povijesti europske i svjetske estetike i ontologije umjetnosti.

IV.b. Eksperiment nove glazbe Zofie Lisse

U uvodu njemačkom izdanju svoje knjige *Estetika glazbe (Ogledi)*, autorica Zofia Lissa, poljska muzikologinja, piše: “Knjigu pred kojom se nalazimo ni u kojem slučaju ne valja shvatiti kao zatvoreni sistem suvremene estetike glazbe”.¹

Da te riječi izražavaju jedan živi i dijalektički duh, koji je *eo ipso* protiv svakog “zatvorenog sistema”, potvrđuje nam metoda kojom se ona služi u ispitivanju fenomena glazbe, dajući istovremeno svima u knjizi sakupljenim ogledima karakter koherentnosti, iako su i kronološki i tematski međusobno različiti.

S jedne strane, njena istraživanja imaju ontološki pristup, koji nastoji doprijeti u samu bit glazbe, a s druge, nastoji ispitati sav povijesno baštinjen glazbeni materijal, kako bi pokazala povijesnu i društvenu uvjetovanost u razvoju glazbene umjetnosti.

Dovesti u vezu ova dva postupka, odlika je istinski stvaralačkog mišljenja, koje u sintezi, s jedne strane, prevladava metafizičko određenje biti, a s druge, pozitivizam puko historijskog, pokazuje *bit u njenoj povijesnoj mijeni*.

Z. Lissa je filozofkinja koja ne uzmiče pred takvim naporom, koji je, uostalom, vrlo rijedak, pa je već po tome njeno nastojanje vrijedno pažnje.

¹ Zofia Lissa *Estetika glazbe (ogledi)*, Naprijed, Zagreb, 1977., str. 272.

Izražavajući antinormativni karakter svojih radova, kaže: “U svim mojim istraživanjima nastojala sam shvatiti *što u glazbi jest*, a ne formulirati postulate o tome *što bi u njoj trebalo biti*”.²

Knjiga se može, naravno sasvim uvjetno, podijeliti u tri tematska kruga, od kojih se prvi, usmjeren na istraživanje biti glazbenog djela, sabire u sljedećim ogledima: O biti glazbenog djela, Procesualnost glazbe, Vremenska struktura i doživljaj vremena u glazbenom djelu.

Postavljanje pitanja o biti glazbenog djela vodi Zofiu Lissu do promjene, ne samo njegova pojma, nego i čitave glazbene kulture, koja se uvijek poimala u svjetlu novovjekovnog eurocentričkog stava, po kojem je glazbeno djelo jedinstveno i u svojoj strukturi neponovljivo, zatvorena i integrirana cjelina, fiksirana u notaciji.

Otkriće glazbene kulture Istoka i drugih civilizacija, gdje glazba ima bitno drugačiju ontološku strukturu, koja ne poznaje “formu” glazbenog djela gdje postoji vremenski kontinuitet glazbenog protjecanja, niti ima isto značenje kakvo ima europska glazba, uzdrmalo je položaj glazbenog djela kao jedinog kriterija za procjenjivanje glazbe.

Međutim, ono što je pojam glazbenog djela definitivno stavilo u pitanje, njegova je vlastita razgradnja kao dovršene umjetničke cjeline. Na njoj radi čitava nova glazba. Otvarajući problem biti avangardne glazbe, Lissa zapravo otvara središnji problem moderne umjetnosti uopće.

To da umjetnost sebe razgrađuje, da samoj sebi postaje predmetom, da sebe više ne treba kao cjelovito djelo, u kojem se prepoznaje individualan stvaralački izraz, pokazuje da dijeli sudbinu novovjekovnog bitka u kojem *ratio* i znan-

² Isto, str. 273.

stvena metoda dosežu do u samu srž stvaralaštva, prodirući u područje stvaralačkog procesa, koje se smatralo “misterioznim”, gdje se događaju “nadahnuća viših snaga”.

Isti procesi zbivaju se i u avangardnoj glazbi. Strojna tehnika, kojom je obilježena cijela epoha, odlučno je utjecala na izmjenu same biti glazbe. Umjetnička mašta sa cijelim bogatstvom misli, osjećaja, predodžbi, doživljaja, sadržanih u glazbenom djelu, povlači se pred apstraktnim, matematičkim mišljenjem, koje ne samo da prodiere u glazbeno djelo, nego postaje temeljem samog stvaralačkog procesa.

Upravo je u tome bitna razlika između klasičnog glazbenog djela i nove glazbe, kojoj nije važno završeno i nedvosmisleno određeno djelo, nego sam stvaralački proces. Očito je da je *metoda* koja ima karakter *objektiviranja*, prodrila u ontološki temelj novog glazbenog stvaralaštva. Dolazi do methodske inverzije: ne ono *što* umjetničkog djela, nego ono *kako* umjetničkog djela.

Avangardna glazba ukida jedinstvenu formu umjetničkog djela i pomiče svoj iskaz umjetničkog individualiteta prema novoj refleksivnoj i spoznajnoj definiciji: pojam “objektiviranja” ulazi i u područje umjetničkog stvaranja. Umjetnost i tehnika dolaze u susret.

Pojam koji je središnji, kako misli Lissa, za razumijevanje promjene koja se dogodila u novoj glazbi jest pojam *eksperimenta*. On ne žudi za tim da dovrši glazbeno djelo, kao što to radi stara glazba, koja je još bremenita sadržajem.

Eksperiment teži metodi koja će biti primijenjena u kompozicionom postupku. Veseli se igri čistih misaonih operacija. Kategorije apstraktnog mišljenja zadobile su konačno gospodstvo u novoj glazbi.

Eksperiment postaje traganje u svome *trajanju* i tu se nazire najradikalniji raskid sa starom glazbom. Znanstveni

duh već se smjestio unutra. Ali ne drijema. Stremi prema igri čistih formi. Poprima čisto spoznajnu funkciju, analognu znanstveno-teorijskoj paradigmi.

Promjena koja se dogodila u samoj biti glazbe, nije mi-moišla ni slušatelja, od kojega sada zahtijeva sasvim drugačiji perceptivni stav.

Taj pomak koji se dogodio u odnosu na tradicionalnu glazbu, u smjeru znanstvenog postupka, Lissa opisuje sljedećim riječima: "to je ispitivački, analitički stav a tek u drugom redu estetski". Time što estetsko stavlja u drugi plan ona samo dosljedno izvodi konzekvence činjenice, da eksperiment u stvaralački proces *istraživanja* uvodi i slušatelje i izvođače u zajednički čin traganja.

Ontološki status moderne glazbe bitno je promijenjen u smjeru otvorenog, procesualnog i zajedničkog čina istraživanja, pa je činjenica o povlačenju estetskog, kako je ono bilo prisutno u tradicionalnom (bilo kojeg glazbenog stila) glazbenom djelu, samo jedna logična posljedica.

Međutim, avangardna glazba mijenja svoju bit u još jednom smislu: u odnosu na izvođače. U glazbenoj aleatorici, gdje slučaj ruši jedinstvenu i stabilnu strukturu djela, dolazi do improvizacije koja je moguća u zajedništvu skladatelja i izvođača.

Funkcija notnog pisma da nedvosmisleno određuje izvedbu djela, u novoj je glazbi promijenjena prema jednom programu crteža i znakova, koji samo *upućuju* na to da ih nekako treba interpretirati!

Ispitivanje modusa suvremene glazbe dovelo je Lissu do zaključka da glazbeno djelo, u svojoj ontološkoj strukturi nosi značajku i povijesnog, što znači da se njena ontološka bit u povijesti mijenja. Dokaz za to su zvučne tvorevine s drugim ontološkim svojstvima, od onih koje posjeduju tradi-

cionalna glazbena djela, a o čemu svjedoči cijela suvremena glazba.

Dok se u prvom krugu svojih ogleda Lissa bavila ontologijom glazbenog djela i suvremene glazbe, drugi krug ogleda ispituje neka strukturalna određenja glazbenog djela, koja nisu bila prisutna u glazbenoj teoriji, pa se može reći da su njena istraživanja ovih značajnih problema glazbe unekoliko i pionirska. To su ogledi O komičnom u glazbi, Estetske funkcije glazbenog citata, Tišina i stanka u glazbi.

Bit glazbene komičnosti pronalazi u svojstvima intencionalnog predmeta. Nadalje razlikuje objektivnu komičnost, svjesno proizvedenu od skladatelja, i subjektivnu, koja ovisi o psihičkoj i intelektualnoj sposobnosti slušatelja.

Govoreći o bitnim pretpostavkama za pojavu glazbene komičnosti, Lissa kaže: "Objektivni temelj glazbene komičnosti je nastup neočekivane nesuglasnosti između trenutno opažanih struktura i našeg glazbenog stava".³ Komično također postoji i u apsolutnoj glazbi. Semantički karakter programne glazbe daje komičnom sasvim drukčiji status od onog koji ima u apsolutnoj glazbi.

Nadalje, izvanredno su zanimljiva njena istraživanja glazbenog citata: ne samo da on ima važnu ulogu u glazbenom djelu nego mijenja i ontološku strukturu djela u kojem se pojavljuje. O njegovu značenju govori sljedeća rečenica: "Stravinski u brojnim djelima upotrebljava tehniku koja bi se mogla označiti kao povezivanje citata sa stilizacijom".⁴

Treba primijetiti da se citat u glazbi može primijeniti mnogo kasnije od korištenja artefakata, pa se i na ovom mjestu vidi njezino prepoznavanje glazbenog djela *i* kao povijesno situiranog djela.

³ Isto, str. 127.

⁴ Isto, str. 141.

Razmatranjem problema tišine u glazbi, Lissa ulazi u samu bit zvučne strukture, iznalazeći tlo na kojem se glazba kao glazba uopće može pojaviti. Glazba kao vremensko protjecanje, zbiva se na pozadini tišine, pa tako tišina postaje njen ontološki temelj. O tome Lissa piše: "Iz tog dijalektičkog odnosa zvučnog i tišine izviru temeljne organizacione metode zvučne materije u glazbenom djelu".⁵

Treći tematski krug okuplja sljedeće Lissine oglede: O povijesnoj promjenljivosti glazbenog primalaštva, Vrijednosni problemi glazbe devetnaestog stoljeća, Pogledi Lunačarskog na glazbu, O nacionalnom stilu u glazbi, Glazba i revolucija, Uvod u teoriju glazbene tradicije.

Dakako da se ovdje ne možemo baviti svim naslovljenim oglecima, ali ih možemo promatrati pod aspektom Lissinog ontološkog, povijesnog i sociološkog istraživanja, a koji svaki od ovih radova u sebi nosi, te stoga oni i čine jednu tematsku cjelinu.

Lissa smatra da se povijest glazbe ne bi trebala baviti samo poviješću glazbenog stvaralaštva, nego jednako tako i poviješću glazbenog primalaštva (apercepcije), te da je nužno razumjeti njihov uzajamni odnos koji podliježe povijesnoj promjeni. Pritom se pita da li postoje neki momenti koji su zajednički svim vrstama (apercepcije) i odgovara potvrdno.

Ona ima podjednako odbojan stav kako prema apsolutizaciji, tako i prema pukom historizmu u promatranju pojava. To svjedoči o njenom izgrađenom teorijskom i metodološkom stavu, a ne manje i o otvorenosti njezina duha.

Problemizirajući glazbu i njezino povijesno djelovanje i značenje, Lissa piše: "Kako svijest ljudi tvori uvijek nedjeljivu cjelinu, to je činjenica da se ona obogaćuje glazbenim doživ-

⁵ Isto, str. 152.

ljajima odlučujuća za mijene u svim njenim drugim područjima i utječe na cijelog čovjeka”.⁶

Ovaj je stav značajan za njezinu negaciju dogmatske simplifikacije Marxove teze da (samo) društveni bitak određuje društvenu svijest, ne videći (ili ne želeći vidjeti) dijalektički odnos u kojem i društvena svijest, obogaćena stvaralačkim činom, koji je bitno utopijski, “nestvaran”, premošćuje stvarno, mijenja i sam društveni bitak. Bez ovog *iskoračenja*, izvan kojega se stvaralački čin uopće i ne može dogoditi, društveni bitak živio bi po principu “loše beskonačnosti”, kao što nam to i pokazuje njegova kapital(na) volja za moći.

Ogled o odnosu glazbe i revolucije, donosi nam Lissina ispitivanja procesa koji se odvijaju u glazbenoj svijesti društva, kao posljedica njima prethodećih revolucionarnih promjena. Pitanja koja je otvorila mogla bi voditi ontološkom pitanju o odnosu bića glazbe (i umjetnosti općenito) i revolucije čovjekova bitka.

Bogatstvo i raznolikost tema kojima se Lissa bavi upravo je začudna, kao i raspon interesa i pitanja, na koje teorijski suvereno odgovara: od mnoštva problema koji se javljaju u glazbi do originalnih sinteza koje obuhvaćaju cijele epohe. Na djelu je doista dijalektički duh.

⁶ Isto, str. 192.

V.

**“DIJALEKTIČKI SPLEEN”
WALTERA BENJAMINA**



Namjera da se uđe u takvu čudesnu suprotnost, koja bi se možda najadekvatnije mogla imenovati “dijalektičkim spleenom” u mišljenju Waltera Benjamina, njemačkog pisca, filozofa, esejista, kritičara i teoretičara umjetnosti, pripadnika i “duhovnog samoizopćenika” takozvane “frankfurtske škole” filozofije, suradnika i prijatelja E. Blocha, Th. W. Adorna, M. Horkheimera, B. Brechta i drugih značajnih mislilaca, jedne od najkontroverznijih pojava međuratne europske tzv. lijeve intelektualne scene, izvodi nas na put s kojeg nas obasjava zasljepljujuća svjetlost njegova jezika, koji se, bljeskom, otklanja od jezika tradicionalnog filozofskog govora.

Cijelim bićem, životom, Benjamin nosi svoju misao i kao stalni prognanik, koji podjednako prebiva u teološkoj “čistoj riječi” i čvrstom tlu historijske analize i materijalističke teorije umjetnosti, opsesivno sluti raspadanje modernog duha, te pada kao žrtva vlastite misaone i životne dosljednosti, izuzetne, jedinstvene.

Walter Benjamin postaje 1940. godine plijen onih dijaboličnih sila, otjelovljenih u fašizmu, čiju je masku toliko puta proparao oštrim floretom svoje refleksije, pokazujući je onim što je ona doista i bila: groteskna krvava obrazina.

Još 1934. Benjamin u Parizu u Institutu za studij fašizma, drži predavanje pod naslovom “Pisac kao proizvođač”, kojim tematizira krizu moderne umjetnosti, kao i svojim značajnim djelom “Umjetničko djelo u doba svoje tehničke reproduktivnosti” koje, s jedne strane, nosi na sebi pečat snažnog

antifašističkog misaonog naponu, a s druge, utemeljuje materijalističku teoriju umjetnosti, za koju će se pojaviti alternativa: fašizam kao estetizacija politike ili komunizam kao utemeljenje umjetnosti na politici.

O ponovo probuđenom interesu za djelo Waltera Benjamina, koje je dugo ležalo u tami zaborava, E. Bloch je zapisao da “veoma iznenađuje, prijatno iznenađuje to što je Benjamin poslije svoje smrti pobudio toliku pažnju”.

Život Waltera Benjamina sudbinski je povezan s njegovom misliju. Otuda se pojavljuje i prva teškoća: približiti se njegovoj filozofiji i teoriji umjetnosti nije moguće ukoliko se ne uđe u njegov život, dakako ne na način da se životom tumači djelo, nego se djelo treba upotrijebiti za tumačenje života. Identitet života i djela.

Identitet kao sasvim naročita (i rijetka) istina *i* života *i* djela. Ususret nam pridolazi paradoksalan problem: da se dopre do Benjaminova mišljenja o umjetničkom, mora se ući u cjelinu suprotnosti izraženih sintagmom “dijalektički spleen”, tom simboličkom izrazu već spominjanog identiteta života i djela. Samom strukturom svoga mišljenja odbija Benjamin svaki formalistički estetički pristup: ono umjetničko i povijesno susreću se ovdje u svom objedinjujućem principu, principu “tuge”.

Ako se za Ernsta Blocha može reći da je “filozof nade”, onda se za Waltera Benjamina može reći da je “filozof tuge”. Benjamin je melankolik i ta crta njegova karaktera najdublje će obilježiti njegov život i mišljenje. Gotovo sa svih njegovih fotografija promatra nas neka tiha, neuhvatljiva, prkosna tuga. Kao da ne priznaje da je podlegao njenoj dubini. Melankoličan karakter duboko je uronjen u misao o smrti. I ta njegova neprestana narkoza vodi ga prema iščitavanju svijeta. Što se više odmiče od ljudi to se više primiće stva-

rima. Stvari se tada javljaju kao fragment, kao ono ruševno samoga svijeta. Ova upućenost na stvar, ta topografija stvari koja "zaboravlja" vrijeme u neprestanoj opijenosti duhom prošlosti, za Benjamina je prostor povijesnog iskustva. Ovaj pojam iskustva ima neobično važne posljedice za njegovu teoriju umjetnosti, kao i za pitanje o granici stvari i umjetničkih djela, povijesnog i umjetničkog, pitanja o njihovom susretu u *istom prostoru duhovnog konstituiranja ljudskog svijeta*.

To je napose važno za Benjaminov ključni pojam "aure" umjetničkih djela i raskida s tradicijom, kao onim odlučnim što se zbiva s modernom umjetnošću. Benjamin iz jednog bolećivog osjećanja stvari sâme uvodi u svijet umjetnosti. Za filozofiju umjetnosti ovdje se postavlja pitanje koje Benjamin formulira: kako tuga kao osjećaj ulazi u *govor* umjetnosti?

I sve to mnoštvo njegovih književnih sličica, fragmenata, eseja, aforizama, nosi u sebi odsutne sanjarije, opažanja, šetnje, fantazmagorije, bolećiva utonuća obuzeta vlastitom tugom, gotovo bi se moglo reći tugom svijeta, vode Benjamina sjećanju na daleke gradove, njihove planove, panorame, vode ga sanje prema tihom susretu sa stvarima i rastvaraju prema prošlom, prema nataloženom smislu u njima.

Ta *reifikacija* svijeta koja upućuje na njegovu razmrvljenost i fragmentarnost, postaje predmet Benjaminove misaone upravljenosti, njegove čežnje za nestalim ulicama, ljudima, sjećanjima.

I nigdje nas tako ne zapa(h)njuje onaj karakteristični melankolični spleen s početka stoljeća kao u njegovu djelu "Berlinsko djetinjstvo oko 1910.", a čiji fascinantni pandan nalazimo u Krležinom djelu "Djetinjstvo u Agramu".

U oba djela susrećemo onu bolećivu melankoliju u kojoj se utapa jedan raspadnuti svijet i iz koje izranja neka strašna

slutnja svijeta koji će se “izlêći”, poput Bergmanova “Zmijskog jajeta”, u nacereno, demonsko lice sumanute kabaretske groteske: naci-fašizam.

Ova prošlost, tradicija, u kojoj je nataloženo svô iskustvo kao povijesno, neobično je značajna za Benjaminove teze o *izmijenjenom* karakteru moderne umjetnosti.

Upravo iz ovakvog odnosa prema tradiciji, u kojoj je povijest fetišizirana u fizičkim objektima, iz kojih se može čitati kao iz neke vrsti mrtvih događaja, mrtvog pisma, čiji prah ima zadah raspadanja i smrti, za Benjamina je njemačka barokna drama i alegorija način otčitavanja povijesnog pesimizma, zapravo “simbolično izlučivanje značenja iz jednog skamenjenog svijeta”.

Uronjenost i koncentracija melankolika u stvar toliko je napregnuta, cjelovita, da bi se htjela izraziti potpuno, bez ostatka, odjednom, gotovo sagorjeti.

Kod Benjamina će se taj izraz probiti kroz ezoterijski esej i filozofski traktat. Njegova čudesna *poetska misaonost*, u kojoj se bujice metafora prelamaju idejom okupanom u njima, dajući uvijek novu svježinu i ljepotu izraza, ne svjedoči samo o jednom izuzetnom literarnom talentu, nego stavlja u pitanje cijeli tradicionalni filozofski diskurs.

Benjamin će sam o filozofiji reći da ona “nije *posredovano upućivanje na prepoznavanje, nego (...) prikazivanje istine, carstva ideja*”.

Slijedeći strukturu Benjaminove poetske misaonosti, postavlja se pitanje može li mislilac, koji razvija i izražava svoju misao *iz fragmenta* kao svog polazišta i svršetka, a koji nema izgrađen neki *cjeloviti misaoni sistem*, kao onaj po čemu se prepoznaje jedna doista izvorna filozofija, uopće imati filozofski dignitet? I može li to mnoštvo misaonih fragmenata činiti jednu cjelovitu sliku, poput mozaika?

Čini se da može, iako kreće suprotnim smjerom Benjaminove strasne razornosti zatvorene cjeline.

Fragment sâm jest cjelina, no tek kao izraz. Benjamin uvijek iz konkretnog crpi moć za razaranje apstraktne cjeline. I ono što se uvijek tako uporno probija fugama tog zamišljenog mozaika, cjeline, osipajući ga kao razbijeno ogledalo, jest tuga/melankolija, koja kao čvrst i postojan princip izranja u njegovu pojmu tragedije.

Benjaminova filozofsko-literarna zapažanja, koja se otimaju strogom jeziku filozofske tradicije, jezikom "pjesničkih slika" svjedoče o jednom otvorenom mišljenju, koje to nije samo po formi (fragmentu), nego isto tako i po jeziku (metafora).

Između obojega stoji jedno otvoreno značenje/zračenje, pa bi se moglo reći da njegovo cjelokupno djelo postoji po principu umjetničkog djela, noseći u sebi neiscrpno bogatstvo značenja.

Benjamin donosi jednu *novu poetiku misaonosti*, koja je za odnos pjesništva i mišljenja presudna. Umjetničko izraza ostaje ona čarobna kupelj, koja oštrinu misaonosti smiruje tihim, nedohvatnim beskrajem.

Fragmentarno mišljenje kod Benjamina nije tek oblik, nego ono *poetsko*, ono *prije svijeta*, *stvaralački princip koji iz materijala svijeta stvara novi svijet*, taj *experimentum mundi*, kao što bi rekao Bloch, gdje svijet *poetski raste iz samoga svijeta*, iz njegova "materijala" (jezika, povijesti, kulture, znanosti itd.), *natkriljuje ga i zajedno sa svijetom se rascvjetava*.

Fragment kao izraz poetskog mišljenja je ona klica koja svijet iz kamena pretvara u žitkost nade. Nепristajanje na sfinčin mir. S dostojanstvom.

Ta bolest svijetom, kako bismo mogli nazvati Benjaminov umjetnički izraz njegove melankolije, jest suočenje sa svijetom i sveprisutnim dahom raspadanja.

"Dijalektički spleen" Waltera Benjamina — 145

Larpurlartistička poetika nosi u sebi totalitet *svoga* svijeta, u tamnici, gdje drhće samo njena gola ideja. I Bloch i Benjamin *razvijaju svijet u njegovoj procesualnosti*, razvijaju jednu poetiku dostojanstvenog čovjeka i njegova hoda, razilazeći se sa starom poetikom, koja je uvijek bila otok na koji se stiže iz očaja, a ne s kojeg se kreće s nadom.

Za Benjaminovu filozofiju umjetnosti neobično je važan pojam tragičkog.

Tuga je za njega ona neizreciva čežnja koja želi sâmu sebe. I u toj beskrajnoj žudnji za sobom rađa se svijet tragedije.

Priroda se tek s jezikom, s *Čistom Riječi*, otvara prema tuzi, prema tragičkom, jer “samo značenje u ljudskom govoru” otvara čovjeku mogućnosti da izađe iz svijeta prirode i zakorači u povijest, čije je vrijeme “beskrajno u svakom smjeru i neispunjeno u svakom trenutku”.

Iz ovakve koncepcije, vidi on i “revolucionarnu šansu svakog povijesnog trenutka”, pa je ova filozofija povijesti zapravo filozofija čovjekove slobode da sâm stvara svoje *iskustvo* povijesti.

Upravo iz ovakvog shvaćanja povijesti, svaka misao o svijetu kao nečem vječnom i nepropadljivom pokazuje se krhkom i neuvjerljivom.

Povijest je za Benjamina neispisano pismo prošlosti, onog ruševnog, propadljivog, svijeta u osipanju. Stoga je alegorijsko prikazivanje najistinitiji opis toga svijeta, a fragment njegov najautentičniji izraz.

U svom eseju o velikom kolekcionaru Eduardu Fuchsu kaže: “Istina leži u ekstremu”, i time određuje ekstrem kao onaj moment koji kao “granični fenomen gospodari suprotnostima” i vodi prema dvosmislenim “dijalektičkim slikama”, prema *dijalektičkom kretanju*.

Ove su teze svakako inspirativne za postavljanje pitanja o moći “dijalektičkih slika” i “moći umjetnosti” uopće da *razgradi* beživotnu apstrakciju *kapitala*, moći Benjaminovih “dijalektičkih slika” u odnosu na zbiljske povijesne ekstreme.

Povijesno *sjećanje* taloži se, po Benjaminu, u cijeloj tradicionalnoj umjetnosti, koja svoj opstanak zahvaljuje svojoj kulturnoj funkciji, a “prèdaju” omogućava aura.

Aura je zarobila poetičko nadahnuće stvari i u sebi skriva samu bit umjetničkog: neponovljivu jednkrotnost. Sve bitno nestalo je *u* predmetu koji brižno čuva “kontemplativno potonuće”. Ova beskrajna dubina koja mami, magična je prozirnost umjetničkog.

Za Th. W. Adorna topos nutrine stvari u estetički obrađenim predmetima mjesto je gdje aura čuva “trag” zaboravljene ljudskosti.

Odlučno pitanje za sam smisao i porijeklo umjetnosti jest: je li umjetnost “*upisivanje*” *humaniteta u bića iz apsolutne slobode umjetničkog eksperimenta* ili ona svoje pravo lice treba prepoznati u *činu* humanog?

Emanacija humaniteta je zračenje onog “nesvjesnog” same umjetnosti.

Na problemu aure, njenog “ovdje” i “sada”, onog *neponovljivog*, prepoznatljivog umjetnosti, prelama se za Benjamina pitanje o *izmijenjenom* karakteru moderne umjetnosti.

S pojavom *tehnike reprodukcije* umjetničko djelo dobiva sasvim nova značenja, jer društvenost, koja ulazi *u* umjetničko djelo, razbija njegovu tradicionalnu strukturu i izaziva razaranje aure, jezgru na kojoj se zasnivala cjelokupna ritualna umjetnost.

Nova tehnika (u Benjaminovo doba) dolazi prvenstveno kroz fotografiju, film, radio, tisak itd. i dovodi do potpuno *nove recepcije* umjetničkih djela, koja sada postaju pristupač-

“Dijalektički spleen” Waltera Benjamina — 147

na za *mase* i njihova se ritualna i sakralna dimenzija gubi u nepovrat.

Benjamin uviđa i problematizira ontološki obrat koji se događa u umjetnosti.

S novom recepcijom umjetnost mijenja svoju (ontološku) bit. Odnos prema umjetničkom djelu više se ne zbiva na način "potonuća u predmet", čemu je odgovarao pojam tradicionalne estetike "uživljavanja u predmet", nego, po Benjaminu, masa postaje "kritički subjekt", koji kroz umjetničko djelo spoznaje svoju društvenu i povijesnu situaciju i u njemu nalazi revolucionarnu snagu za svoje *zbijsko* oslobođenje.

Benjamin za svoju umjetničku teoriju nalazi izvor u prošlosti, koju treba neprestano spašavati od reifikacije praznog vremena. Historijski materijalizam definira kao "povijest kulture", koja se nužno pojavljuje kao fetišistička i reificirana, kad su "vrednote" koje ona nosi, odvojene od "proizvodnog procesa u kojem se javljaju".

Smatra da se umjetničko djelo može učiniti prozirnijim, ukoliko se njegov "historijski sadržaj osvijetli zrakama dijalektičkog uvida".

Za dopiranje do značenja umjetničkog djela potreban je pothvat koji će ući u analizu povijesti recepcije umjetničkog djela, povijesti što neće ostaviti netaknutim djelo ili mu biti nešto izvanjsko, nego će, kao sukonstitutivni moment u životu djela, s pojavom tehnike, promijeniti i samu bit umjetničkog djela.

Nova recepcija umjetnosti ima snažnu odbojnost prema pojmovima kao što su "genijalnost", "vječne vrijednosti", "tajna" itd. i čine joj se kao nešto zastarjelo, Benjamin kaže "reakcionarno", a tradicionalne umjetničke forme kao epika, drama, lirika itd. prevladane.

Za njega je nova umjetnost post-estetička umjetnost.

Ono na što je usmjeren njegov primarni interes jest rastvaranje umjetničkog djela kao dovršenog bića i njegovo stavljanje u odnos s društvom.

Društveni život umjetničkog djela mijenja njegovu strukturu. Za Benjaminovu materijalističku analizu umjetnosti najautentičnije će mu poslužiti Brechtov pojam epskog teatra, koji pokazuje da je moguće *istovremeno, u jednom činu, i* umjetnički stvarati *i* politički djelovati, ne na način odvojenosti, niti impliciranom tendencijom unutar zatvorenog umjetničkog djela, nego rastvaranjem tradicionalne umjetničke forme, epskim teatrom.

Umjetničko djelo više nije ontički "dogotovljeno biće" i samo sebi dovoljno. Dijalektički moment njegove društvenosti otvara ga u život, u njegov *stvarni govor*. Proces oslobađanja kroz druge, rastvaranje svojih granica, neizvjesnost preobrazbi, proces samostvaranja već stvorenog. Zbiljski život umjetničkih djela. Prohod, njima samima.

Niz djelo se više ne spušta veo iluzije kao veo "lijepog privida" u kojem se voljela pojavljivati tradicionalna umjetnost, uvijek sa željom da "očara", da zavede.

Ovaj drhtavi privid sada razbija song i gesta, s jedinim ciljem: da u gledatelju izazove šok, čuđenje, da ga stavi u *kritički* odnos. Ovakva umjetnička praksa shvaća umjetnost kao "*organon istine*" i u njoj Benjamin vidi "*povijesnu silu negacije*" već na djelu, za razliku od tradicionalne umjetnosti koja tu snagu sadrži svojim transcendentnim karakterom.

U promijenjenom iskustvu masa, koju je izazvala promijenjena funkcija umjetnosti, vidi on novu produktivnu društvenu snagu. Mogućnost reprodukcije umjetničkih djela otvara govor (već spomenutim) novim umjetnostima. Nova

receptija umjetnosti nosi sa sobom i novu umjetničku spoznaju, dijalektički razarajući “povijesno nastalu autonomiju umjetnosti”.

Benjamin u svojim analizama pokazuje povijesnu promjenljivost određenih oblika umjetnosti, koji su se konstituirali u sasvim drugačijem načinu proizvodnje života. Maštovita epska rječitost ratarskog i obrtničkog društva potonula je u moru informacija suvremenog industrijskog društva i (u povijesnom smislu) zapravo više i ne postoji.

Analizom umjetničkih oblika Benjamin dolazi do spoznaje o promjenljivom umjetničkom izrazu ovisnom o povijesnim mijenama bitka.

No, uza sve dragocene misaone prodore u modernu umjetnost, čini se da Benjamin ipak nije uspio izmaknuti izvjesnom redukcionizmu estetičke tvorevine, svodenjem na njezine društvene funkcije, pri čemu je *masa* jedini kriterij, pa se nužno mora postaviti pitanje, nije li imao neopravdano povjerenje u revolucionarnost masa u odnosu na post-estetičku umjetnost i funkciju tehnike same po sebi?

Ona tu funkciju može ostvarivati samo ako ostvaruje *ideju humaniteta*.

U svoje vrijeme Benjamin ipak nije mogao poznavati i predvidjeti svu zastrašujuću i *ritualnu moć medija*! To pervertirano lice Benjamin sasvim sigurno ne bi prepoznao kao svoj iskreni revolucionarni zanos.

Napokon, mora se postaviti pitanje, nije li on ponešto nesmotreno razorio auru, kao ono mjesto gdje klija najunutarnjije, najintimnije, najosebujnije, uvijek iznova postavljeno pitanje čovjeka o svom smislu?

Nije li ipak svijet umjetnosti mjesto gdje čovjek dolazi *do sebe, najzbiljskije, najozbiljnije*, jer je sama igra u umjetnosti ozbiljna.

Umjetnost je čovjekov najvlastitiji izraz i opravdanje njegove egzistencije. Lišiti čovjeka tog sna, tog "suviška" ljudskosti, znači lišiti ga mogućnosti da bude čovjek, da po njemu, po svakom čovjeku svijet *postaje*.

To, naravno, ne znači da treba zatvarati oči pred svijetom, koji se danas nadvio sjenom svoje ledene rugobe, nego naprotiv, raditi da se ona otopi i otkrije kao dugo željen san.

Benjaminova melankolija bila je tim snom opčinjena cijelog njegovog tragičnog života.

VI.

**EGZISTENCIJALNO-
-ONTOLOGIJSKI PRILAZ**



VI. a. Umjetnost kao utopijsko proizvođenje svijeta erosom

Tim ozbiljnima nek je poukom da sam uvjeren u to da je umjetnost vrbunska zadaća i prava metafizička djelatnost ovog života ...
(Fr. Nietzsche)

Umjetnost kao poezija svijeta

Filozofija, kao i kritička svijest uopće, uvijek je oblik “nesretne svijesti”. Svijet izvodi iz svog principa i nikad ga ne može premostiti i obuhvatiti bez nekog “novog” principa. U filozofskom diskursu princip je oduvijek nasljedovanje. Stanje. Tlo na kojem ovo mišljenje može živjeti. Ideja se nalazi u polju općenitosti i javlja se kao ponavljanje. Odnos prema ideji imanentan je filozofskom mišljenju. Postoji li rez koji je u stanju oživjeti ovaj bitni filozofski princip?

Čini se da se on javlja kao produciranje svijeta iz same egzistencije. Jedino u njoj može se mjeriti čovjekovo vlastito vrijeme. U susretu. Nastajanju. Otvorenost naše zajedničke egzistencije. Ne apriorizam ideje, čijom žrtvom postaje produktivno “jastvo”, nego “jastvo” koje pro-izvodi svijet. Praksa duha u vremenu. Sjećanje na Eros. Ovo sjećanje danas još samo umjetnost nosi. Ona u sebi ostvaruje princip subjektiviteta kao svoj totalitet. I bez obzira na to da li će ući u svijet i kako će medijalizirati svijest, ostvaruje svoj totalitet kao živi proces.

Najistinitije otvaranje svijeta. Njegova svježina. Poezija svijeta.

Eros prema istini, koji se u filozofiji iskazuje bolnom puninom, do samozaboravnog razaranja, žudnja prema smrti, u kojoj se i smiruje. Filozofija u svojoj erotičnosti priprema za smrt. Uči kako se s njom živi. S istinom, koja dosegaši sebe, gubi predmet žudnje. Pomirenje. Cjelina samozaborava. Svjetlo koje oduvijek jest. Svijet kao parmenidovski privid, ostaje sveza s njime. Pitanje jest: zašto bivamo bacani iz sveznanja u privid?

Trajno mučeni žudnjom vraćamo se u krilo istini, a umjetnost je tijelo ove žudnje. Otjelotvoreni eros.

Svijet, javljajući se filozofskom mišljenju uvijek kao "pojam", "princip", "drugo", pokazuje da još nije u sebi. Pitanje je: ne bi li trebalo razoriti takav način viđenja svijeta kao principa, u kojem se projicira, kroz ono objektivno doslovno otuđuje ljudska istina. Nju može slijediti jedino umjetnost, jer ona i živi svijet. U svom totalitetu umjetničkog, dolazeći iz istine, otvara sâm svijet i ontološki ga proširuje. Upisuje se u njega kao povijest medijacijom umjetničkih djela, objektivacijom njihove istine, kao i istine iz koje izviri i koju pronose. Filozofija, naprotiv, tek ide prema istini i tu leži njezina nezadovoljena želja. Umjetnost je, međutim, već sama oblikovana istina. Sjaji u totalitetu umjetničkog djela. Ono je izvodi u svijet. Istina se kroz djelo pojavljuje.

Ideja stvaranja u umjetnosti

Stvaranje u umjetnosti jest proizvođenje novih bića, novog ontičkog realiteta, koji nije samo biće među drugim bićima, nego biće koje proizvodi svijet. Ako se prisjetimo Hegelove prognoze o smrti umjetnosti, proizišle iz cjeline nje-

gova filozofskog sistema apsolutnog duha, vidjet ćemo da se nije dogodila njezina smrt, nego smrt umjetnosti kao “osjetilnog sjaja ideje”.

Umjetničko stvaranje po svojoj biti jest prije ideje. To je i razlog zašto je “apsolutno znanje” iznevjerilo.

Umjetničko djelo zadobiva svoj ontološki realitet kroz proces medijacije, koji nije drugo doli stvaralačka “rekonstrukcija” djela. Umjetničko djelo ne čini svijet kao totalitet društvenog bitka, nego ga sačinjava iz svog izvora, apsolutne slobode.

Svaki estetički, kao i “umjetnički” pristup umjetnosti, ostaje u okviru opisivanja svijeta umjetnosti. Istina svijeta ima kriterij u sebi jer se u sebi i stvara, osmišljava svoju os. Mjera “istinitosti” svijeta jest mjera u kojoj čovjek pristaje na “objektivitet” svijeta.

Sâmi umjetnošću ispisujemo istinu svijeta ispisujući sebe. I kao što se umjetničko djelo razrasta u činu stvaranja, kao ono što se porađa, ispisuje kao novi svijet, tako bi se i svijet morao ispisivati kao umjetničko djelo, koje oživljuje njegovo okamenjeno lice. Čak i pojam, taj gospodar izlučen iz Lógosa, koji danas živi kao znanstveno-tehnički Um, osjeća nelagodu pri pogledu na svoje savršeno zrcalo!

Ne ispisuje li onda upravo umjetnost istinu života, istinu čovjeka na njegov način, dohvatljiv njegovim mogućnostima?

Umjetnost živi iz potresanja naše egzistencije, proizlazi iz cjeline čovjekovog bića. Zato je ona po svojoj najdubljijoj biti ANARHIČNA, što znači ontološki otvorena za sve mogućnosti, koje to nisu samo ontološki, nego su svaki trenutak života koji strema da se dohvati, da se spozna kroz cjelinu egzistencije, kroz muku nezaborava.

Biti u nezaboravu znači svaki trenutak egzistencije namjerno (svjesno, spoznato) otvarati za onaj sljedeći. U tome je

Egzistencijalno-ontologijski prilaz — 157

njezina bit: totalna otvorenost u sebi i spram svijeta. I upravo se ovdje nàdaje odsudno pitanje: koji je odnos egzistencijalnog realiteta, cjeline ljudski potresenog bića i umjetničkog djela koje ulazi u svijet, proširujući ga novom spoznajom, novim realitetom? I nadalje, što znači medijacijom priznat ontološki realitet umjetničkog djela? Zbog čega umjetnost oduvijek ostaje neobjašnjiva i nedohvatljiva, a estetika suha i neplodna u objašnjavanju njezinog “fenomena”?

Kada bi estetika i mogla objasniti umjetnost svojim disciplinarnim kategorijama, a ontologija umjetnosti prodiranjem, u njezinu bit, promašivala bi se dimenzija stvaralačkog procesa unutar nje sâme, gdje postoji neiscrpni totalitet značenja, a u susretu sa svijetom i svijet sâm. Ona dolazi govorom (materijalom) svijeta, ali nosi sobom novo, nikad viđeno, tek slućeno. Slutnja nije samo “metafizićko prebacivanje” svijeta.

Ona je “ukidanje” njegove stvarnosti, pa se ovdje pojavljuje pitanje o “dijalektici svijeta”. U zbilji svijeta, onoj koja je proizvod ljudske povijesti, taloži se metafizićko carstvo, ne samo kao “duhovno proširivanje” već postojećeg svijeta, već produciranje kroz ovaj svijet. U slućaju umjetnosti, koja prebiva u metafizićkom sjaju onoga Ništa i iz njega sebe izvodi u sjaj vidljivog, ne zbiva se samo ontološka preinaka svijeta. Upravo se umjetničkim djelom svijet u totalitetu dovodi u BESTEMELJNOST. Tu moć ima samo umjetnost. Njezin je izvor u cijelom ljudskom biću.

Izvan egzistencije i nije moguće “ukidanje” umjetnosti. Naprotiv, ono je moguće samo kao preobrazba njezinog principa, tako da egzistencija sebe ispisuje govorom umjetnosti. Proces ispisivanja i egzistencija međusobno se omogućuju. Postaju vlastita “negativna dijalektika”. Neispisano pismo istine.

Umjetnost utemeljena na romantičkom principu ili principu eksperimenta?

Izlazeći iz sebe kao zatvorenog subjektiviteta, umjetnik se otvara prema istini. Subjektivitet se razlijeva u kaos rađajućeg principa. U tamu nesvjesnog. Spuštanje do punog Ništa. Ovaj susret umjetnik može izdržati samo kao stvaranje djela. Dogodi li se da ta tamna i strašna snaga potpuno zarobi njegovu svijest, on se više i ne može vratiti svijesti subjektiviteta. Potonuće svjedoči da je podlegao magiji i da ostaje njezinim trajnim zarobljenikom. Tada se događa "poništenje života" i do riječi dolazi najviša istina umjetničkog stvaranja.

Čin umjetničkog stvaranja bitno je katarzički. Oslobođanje od neizdrživog napona izgubljenog subjektiviteta. Umjetnik zahvaća "formom" koja postaje "materia" djela. Pripitomljeni beskraj. Forma ocrta "granicu istine" i njen je jezik. Ona je metafizički reziduum koji ostaje u umjetničkom djelu i po kojem je umjetničko djelo umjetničko. Najviši konstituens djela.

Zbiljska istina umjetničkog svijetli u samom stvaralačkom aktu. U njemu stoji licem u lice s istinom. Progovara kroz djelo. Metafizički reziduum u recepciji djela tek je drugo lice, "drugobitak istine". Ona je u djelu, no ona se skriva. Forma djela samo je nagovještava.

Za samu bit umjetnosti presudno je pitanje: da li umjetnik participira na istini ili istinu stvara? "Otima" li istinu od po sebi postojećeg, vječnog, ili ju uspostavlja?

Ako je stvara iz apsolutne slobode subjektiviteta kao svog polazišta, onda bi se i sam pojam istine morao mijenjati. Ona tada ne postoji oduvijek ni zauvijek, po sebi, nego nastaje.

Čovjek je biće slobode koje sačinjava istinu, svoju istinu. Ili je on možda tek biće među bićima koje je iz istine "ispalo"

Egzistencijalno-ontologijski prilaz — 159

i sav njegov zadatak jest da se u nju ponovo vrati? Kroz biće umjetnosti istina dospijeva u svijet.

Ako je mogućnost istine beskrajna, onda je i metafizički karakter čovjeka isto tako beskrajan i nedovršiv.

Za ovo razmatranje nije bez značaja usporedba sa cijelim duhovnim iskustvom i mišlju Istoka, kojemu nije potreban susret s istinom kroz umjetnost kako je to potrebno Zapadu.

Da li to znači inferiornost zapadne misli ili ona doista ima karakter *creatio ex nihilo*, izazivajući time smrt boga i u nihilizmu preuzimajući svu slobodu na sebe?

O "jastvu" kao "životnom" principu umjetničkog

"Ja" kao identitet, po svom prvom i najvišem temelju, nije samo nešto apsolutno. Ono se uspostavlja, prepoznaje, podudara sa stalnim naporom volje, pri čemu ova nije tek subjektivni princip, nego upravo životni princip, jer je svaki trenutak egzistencije. Nijedan od njih nije identičan onom prethodnom ili budućem. Svaki vodi prema rasapu i neprozirnosti vremena "jastva". "Ja" se napreže u sebi, da se dosegne, da se ne izgubi. Bdi je nad sobom da se prepozna životno. Ne kao nešto opće, nego kao volja za samim sobom. Ne u nekom "ja" po sebi, apriori datom, nego "ja" kao temelju dohvaćanja sebe. U svakom času borba za sebe, za svoje ogledalo. To se život sâm bori za identitet, za prepoznavanje. Da se ne raspe, ne izgubi. Da se sabere.

Unutarnji razlog volje za "jastvo" jest život, ne kao puka činjenica, nego kao cjelovit životni smisao. Razbije li se ta jezgra, tada se u velikim zamasima, bešumno, spuštaju teška krila tame. Besvjesnog. Nepoznata energija "jastva" održava život i umjetnost.

Metafizički temelj pro-izvodi egzistenciju?

Pitanje o metafizici je pitanje o “prirodi” našega duha. Nije li ona “nužna” potreba našega duha da se izađe iz sebe, “prevlada vlastita priroda”, da se bude drugo sebe sama kao prirode?

Njezin razlog i temelj nalaze se u egzistenciji, prije nas i prije svijeta. Ona obuhvaća svaki trenutak bivstvovanja koji se dohvaća iz nihila, koji nije “prazno ništa”, nego je ispunjen metafizičkim temeljem kao svojom nužnošću, iz čije se snage stvara svaki trenutak kao ispunjeni trenutak egzistencije. Upravo se ovdje događa susret istine sa sâmom sobom! Da li je na “pravom” tragu sav dosadašnji put metafizike koja svoj pogled neprestano baca za onim “iza”, bez obzira da li se to onda pojavljuje kao neki “lik” istine, kao “objekt” ili “objektivitet” istine, za koju se “osjeća da nekako jest”?

Nije li istina sâma egzistencija, iz apriornog metafizičkog temelja proizvedeni trenutak, koji nije prazan nihil, nego puno bivstvovanje, gdje metafizička nužnost sebe u svakom trenutku uspostavlja uspostavljajući tako čitav svijet, u trenutku gdje “ja” i svijet postaju jedno, gdje svijet nije nešto odnosno i “objektivno”, a “ja” samo nešto “suprotstavljeno”, nego da u trenutku istina bivstvuje kao samostvaranje? Ukida se prazno vrijeme. Istina živi.

Svaki pokušaj reduciranja “ovosvjetskih” fenomena na nešto “puko” ispod čega leži bit koja ih omogućava, pada u istu misaonu zamku privida radikalnog raskršćivanja s ovosvjetskim “objektivitetom” i dolazi do praznog nihila. Ostaje u okviru stare metafizike, koja sve svodi na najviši princip u čijem temelju leži kategorija “objektiviteta”. Znanost tako postaje kraljica metafizike!

Egzistencijalno-ontologijski prilaz — 161

Istina je egzistencija, a njeno stvaranje davanje smisla svakom trenutku. Stvaranje svijeta istine. Kakva je uloga umjetnosti u stvaranju svijeta istine? Puki trenuci življenja nalaze se ispod pojma zbiljske egzistencije. Egzistencija umjetnošću dobiva smisao. Umjetnost ga iznalazi iz apsolutne slobode, dajući istini svoj lik. Podiže život na nivo istine. Umjetnost pronosi istinu u beskrajnim SVOJIM PREOBRAZBAMA.

Izraz umjetničkog

Pitanje o izrazu umjetničkog zahvaća u sâm bitak umjetničkog. O tome svjedoči čitava moderna umjetnost, koja ne dovodi u pitanje samo postojeće umjetničke forme, nego i umjetnost, materijaliziranu u djelima. Odbacuje tradicionalnu umjetničku formu i time ukida kriterij prepoznavanja bića umjetnosti i svih drugih bića. Javlja se kao protest prema postojećim umjetničkim formama i to najčešće ekstravagantnim ispadima, ali s jasnim ciljem: da šokira i time ispuni svoju novu kritičku, spoznajnu i društvenu funkciju. Uvodeći tehniku i tehnologiju u umjetnički stvaralački eksperiment, mijenja ontološki status umjetnosti. Da li ukida i njen pojam? To je svakako otvoreno i sudbinsko pitanje moderne umjetnosti.

No umjetnička djela, usprkos svemu i nasuprot svim pokušajima negacije i dalje nastaju kao ontički "određena" bića, kao bića umjetnosti. Nisu li ona imanentna čovjekova potreba da svoje bivstvovanje izrazi kroz "određenu" umjetničku formu, koja kao "idealna materija" čuva istinu?

Djelo zahtijeva dodir s DRUGIM i preko njega ulazi u svoj život umjetničkog procesa.

Dijalektički moment njegove društvenosti otvara djelo u život, u njegov stvarni govor. Proces oslobađanja kroz druge, rastvaranje svojih granica, neizvjesnost preobrazbi, proces

samostvaranja već stvorenog. Zbiljski život umjetničkog djela. Prohod njim samim. Bez toga bi “forma” djela jedva bila manje trošna od “materijala” djela.

Moć izraza je tajna i čarolija umjetničkog. Po svojoj “formi” koja je zapravo granični jezik istine, umjetnička djela imaju transcendentni karakter. Njime premašuju vrijeme. Ono ne uništava ono umjetničko u njima, jer je totalitet smisla u njima naš odnos prema istini. Umjetnost jedina čuva taj totalitet. Proždire kronos. Premašuje vrijeme istinom. Materija tek u umjetnosti postaje nosilac života duha. U njoj se ozbiljuje. Dovoljan je jedan jedini, završni, potez umjetnika, pa da nas neka tvar kao npr. boja, kamen, zvuk itd. počinje *gledati* kao duh.

Stvaralačkim činom umjetnika, materija postaje roditeljica duha umjetnosti.

O biti umjetnosti danas

Nije li današnja umjetnost “nemoćna” prema svijetu “kapitala” i “povijesno uspostavljenog svijeta”? Kao i sve ostalo postala je predmet prodaje, predmet među predmetima. Ili možda baš u njoj leži još jedina preostala snaga koja može razorno djelovati na svijet kapitala?

Može li ona još uopće svojim tradicionalnim sredstvom – prikazivanjem u umjetničkom djelu kao posebnom ontičkom biću – dovesti ovaj svijet u pitanje i na njega djelovati? Može li ostati “osjetilni privid ideje”?

Koprena nove stvarnosti koja se mora razdirati u procesu rekonstrukcije umjetničkog djela, pri čemu su moguća različita tumačenja smisla i značenja.

Ili se umjetnost mora rastvoriti u nešto najneposrednije, ukinuti odnošenje *prema*, jer je to uvijek odnošenje prema nečemu “drugom”?

Egzistencijalno-ontologijski prilaz — 163

Mora se prepoznati u neposrednom činu umjetničkog. U stanju gdje stojimo *usred* i gdje se umjetnost događa zajedno sa životom. Time se i život uzdiže na umjetnički oblik. Ne u činu stvaranja zatvorenih umjetničkih djela koja će postojati kao mrtvi i šutljivi eksponati, već u činu vlastitog oblikovanja života po umjetničkim principima.

I estetika, kao neka vrsta “umjetničkog drugobitka”, morala bi izvući zaključke iz ovih zahtjeva moderne umjetnosti. Estetiku od njenih početaka prati sjena anemije, upravo stoga što se prema umjetničkom djelu odnosi kao prema završenom i dogotovljenom biću. Biće je njezina granica i njezina nemoć. Samo *umutar* procesa umjetničkog stvaranja mogla bi estetika zadobiti svoje opravdanje. Ali tada bi morala ići u preobrazbe djela iznutra. U smisao. U novo stvaranje djela.

Ukoliko se želi spasiti kao umjetnost, ona mora danas, više nego ikada, samu sebe rastvarati u neposrednost čina, u kojem se životni i umjetnički oblikovni princip podudaraju.

Moć umjetničkog razaranja represivne ideologije budućnosti

Odnos prema prirodi za nas se danas javlja kao totalno posredovan tehnikom. On ne znači samo reduciranje receptivnosti na posredovanost, nego i zaborav temeljnog kreativnog, slobodnog principa čovjekova odnošenja. Izvire “iz proizvodnje kapitala kao društvenog odnosa”, a ne iz “proizvodnje istinskog života”.

Priroda nije izvan nas, priroda smo mi sami. Ljudska priroda. Kada je izgubljen “romantički princip” utopijskog oblikovanja nas kao “ljudske prirode”? Totalno posredovan odnos prema prirodi jednak je totalno posredovanom odnosu čovjeka prema čovjeku. Posredovanje rađa novu receptivnost

kojoj je, da bi opstala, nužna ideologija zaborava. Ona već govori kao represivna ideologija budućnosti.

Već kod predsokratovskih filozofa mitska cjelina se rascijepila i otada otpočinje pohod "optimizma" zapadne metafizike, koji se danas iskazuje kao olako povjerenje u "progres tehnikom".

Prvi puta nakon rascjepa danas se zatvara lažna cjelina kao totalna represija "budućnosti", ne samo svojom ideologijom zaborava povijesnog pamćenja, nego ponajprije modusima stvorene industrije svijesti. Odsudno je pitanje, gdje je otporna snaga svijesti protiv totalne amnezije uma? Unutar njega smještava se i pitanje o mjestu tradicije-povijesti.

Pobunom-pamćenjem um spašava princip "negativne dijalektike" u kojoj se ono poznato, dogođeno, samim time što jest-bilo, dozvoljava kao drugo represivnog identiteta stvarnosti, koja se odvija po "teškim" zakonima kapitala, u svojem ideologijskom, tehničkom, političkom i drugim derivatima.

Za spašavanje od amnezije, morao bi se iznaći odnos koji je u stanju u samom temelju razoriti represivnu ideologiju i kretanje kapitala. Bilo bi potrebno ispitati cijeli krug zapadne metafizike unutar kojega su nastali kapital i njegovi derivati, čije metastaze danas poprimaju planetarni karakter. Kapital ima moć atomskog razaranja, moć mentalnog razaranja, moć razaranja umjetnosti, moć razaranja čovjekove osjetilnosti i osjećajnosti kao neposrednog odnosa, moć razaranja općenito.

Ta se moć kupi i opija otrovnim njegovim parama, impregnirajući i trujući sjećanje uma.

Osvještavanje je stoga programatski zadatak Uma. Ludičko dobiva propedeutički karakter. Nasuprot svim moćima kapitala stoji još jedino ljudska MOĆ UMJETNIČKOG. Čini se da još samo ona može dovesti u pitanje pomahnitalu moć kapitala!

Egzistencijalno-ontologijski prilaz — 165

U ovom svjetlu: nije li teza o kraju utopije samo potvrda i prilog totalnoj represiji, gdje se unaprijed oduzima san kao mogući odnos u kojem se stvarnost "prelazi"? Ontološki je karakter utopijskog odnosa: humanitet u svakom trenutku nadilazi postojeće stanje. Nadmoć nad znanstveno-ljudskom neutralnošću. Rehabilitacija energičnog patosa kao prilog razbijanju zatrovanih oblika svijesti, potkupljene potrošnjom: identiteta stvari, ideologija, jezika. Jezik već poprima mistificiranu funkciju. Njegovim razaranjem započinje razaranje i ostalih oblika svijesti.

Samosvještavanjem uma stječe se njegova snaga čina koji ukida beskonačnu i praznu sadašnjost i uspostavlja vrijeme kao bogatstvo oblikovnog principa: rehabilitacija oblikovnog principa pokazuje dijalektički karakter vremena. Iskušavanje totaliteta.

Dijalektika povijesno nastalih oblika svijesti može se zbiljski dogoditi jedino preko utopije. Javlja se kao najveća moć "negativne dijalektike".

A najdublji zdenac utopijskog skriven je upravo u umjetnosti.

VII.

REFLEKSIJA O UMJETNOSTI U NOVIJOJ HRVATSKOJ FILOZOFIJI



VII.a. Ontologijski prilaz umjetnosti u djelu Ivana Fochta

Najviše ljudskosti sačuvano je baš u umjetnosti.
(Ivan Focht)

Istina i biće umjetnosti

Temeljno i najteže svoje pitanje Focht označava *tajnom umjetnosti*. Ono je bremenito gotovo mističnim konotacijama i pokazuje njegov ontologijski i estetički prosedê: “prodiranje” u tu tajnu predstavlja teorijski zahtjev, ali i (egzistencijalni) zalag umjetnosti.

Početni postav jest osvjedočenost da put u spoznaju tajne umjetnosti vodi preko “Forme”. Ona se pokazuje kao “jezik” svih umjetnosti i nagovještava da je u stanju dati njihov temelj. Forma je jedina koja može obuhvatiti najdublje dimenzije čovjekove osjećajnosti, ili: “Za formu čovjek je vezan svojim emotivnim dijelom”.¹

Metodski je Focht raščistio područje svog istraživanja: tajnu umjetnosti ne treba tražiti pomoću estetike, ali “jedna jedinstvena opća estetika” može približiti nekim općim (ontološkim) temeljima umjetnosti.

Sa sviješću da “umjetnička bit” izmiče esteticima, kritički govori o njenoj gnoseologističkoj orijentaciji (naročito o Hegelovu štetnom utjecaju na razvoj ove discipline). Tek u

¹ Ivan Focht, *Istina i biće umjetnosti*, Svjetlost, Sarajevo, 1959., str. 8.

jednoj ontološki orijentiranoj estetici vidi mogućnost za približavanje tajni umjetnosti i umjetničkog.

Tajna umjetnosti krije se u njezinoj “formi” i njen je nosivi jezik. A ona (forma) je uvijek neuhvatljiva, neodrediva, drukčija u svakom novom umjetničkom djelu.

Međutim, forma, iako fundamentalna, ne iscrpljuje sav fenomen umjetnosti, i mogli bismo reći da je ona je ujedno i granica ontološkog pristupa umjetnosti: drugi značajni izvori (i konstituenti) jesu egzistencijalne, estetičke, emocionalne, moralne, kognitivne, psihološke, društvene, povijesne itd. provenijencije.

Sadržaji izloženi u umjetnosti mogu biti dati i u drugim oblicima duha (filozofiji, znanosti, teorijama itd.) pa tako “razlika između umjetnosti i ostalih ljudskih proizvoda mora postojati samo u formi, jer umjetnost nema nikakvu samo za sebe rezerviranu specifičnu predmetnost”.²

I nešto dalje: “Konačno da je za umjetnost kao umjetnost konstitutivna određena forma, ono “kako” a ne ono “što”, do toga se može doći kod proučavanja filozofije umjetnosti, odnosno estetike, tako i na osnovi refleksija koje polaze od dugogodišnjeg iskustva umjetnika samih, te iskustvo s umjetnošću u doživljavanju istinskih ostvarenja”.³

Iako Focht metodički razdvaja “formu” i “sadržaj” u umjetnosti, jasno je da mu je to potrebno kako bi, ontologijski, razgrnuo sve slojeve umjetničkog i pomoću analize “forme” dopro do samog temelja umjetnosti, kao najvišeg oblika ljudskog duha.

Naglašava da o “formi nije moguć iskaz”, i zato ona (kao ontološki jezik umjetnosti) ostaje *tajna*: neuhvatljiva, nedosež-

² Ivan Focht, *Tajna umjetnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 1976., str. 11.

³ Isto., str. 11/12.

na, u svakom autentičnom umjetničkom djelu uvijek nova, a ipak ista!

To da je ona uvijek ista, sačinjava ontologijski temelj, biće umjetnosti, koje “jest” u umjetničkim djelima i predstavlja najveću tajnu: njeno biće (ontologijski) *jest* uvijek isto, ali je forma svakog novog umjetničkog djela uvijek nova, drukčija!

A upravo je to ontološki uvjet njenog postojanja.

Focht daje fundamentalno određenje forme u umjetnosti: ona se ne može odrediti (pojmovno definirati) zato što nije naprosto data kao faktum (realna ili teorijska činjenica), nego predstavlja “odnos sveukupnih dijelova cjeline”, dakle onaj odnos u umjetničkom djelu koji ga čini novim, jedinstvenim i neponovljivim bićem Tajne.

“... a kad se radi o nedjeljivoj formi (oduzimanjem samo jednog korelata u odnosu svih dijelova i cjeline i forma više nije ista), bilo kakvo izdvajanje ujedno je i njeno ukidanje”.⁴

Focht pokazuje da analiza umjetničkog djela nije moguća: ne može se izdvojiti i jedan jedini korelat u umjetničkom djelu, a da se ono ne destruirati, zato što je forma djela jedinstvenost i cjelovitost svih relata u njemu.

Time otvara i jedno od najznačajnijih metodičkih, epistemologijskih i ontologijskih pitanja u umjetnosti: je li moguća znanost o umjetnosti?

Odgovor bi bio: znanost o umjetnosti moguća je samo ukoliko otkriva pojedine (parcijalne) aspekte umjetničkog djela.

No, kako je umjetničko djelo jedinstveno, njemu se mogu tek približavati umjetnička kritika i teorijska refleksija.

Estetika i ontologija umjetnosti ispituju pretpostavke njegove cjelovitosti, što znači da ispituju biće umjetničkog djela: što je to što ga čini umjetničkim djelom?

⁴ Isto., str. 15.

Forma umjetničkog djela pojavljuje se u svom dvostrukom vidu: forma (ontološki fundirana) i forma (konkretnog umjetničkog djela). Ove su dvije forme nedjeljiva, sljubljena lica umjetničkog djela, pri čemu je ovaj spoj ["ljub"] nevidljiv, a njegovo biće tajna.

Focht svoj prilaz biću umjetnosti i umjetničkog određuje pitanjem o "onome što umjetnost jest, a ne što umjetnost znači i predstavlja, što može značiti ili predstavljati".⁵

Iako bi se na prvi pogled moglo učiniti da je ontologijski prilaz umjetnosti hladan, objektivan, pa čak i dosadan, kao najopćenitije pitanje o biću kao biću umjetnosti, istina je sasvim suprotna: upravo ovaj prilaz zahtijeva *i* veliku (teorijsku) strast *i* strpljivost *i* ogromnu erudiciju, osobine koje je Focht sve imao.

Nasuprot onim estetičarima koji takav pristup smatraju anakronim i neprimjerenim modernoj umjetnosti, smatra da je on ne samo moguć nego i najadekvatniji: "... pitanje o biti umjetnosti... mora pogađati svaku umjetnost ukoliko je umjetnošću nazivamo, pa prema tome i najmoderniju".⁶

Osnovni je njegov stav: ontologijsko pitanje nije spekulativno, nego tek *analize umjetničkih djela* i njihovi odgovori, vode otkriću "onog zajedničkog svim umjetničkim djelima, onog na osnovi čega su ta djela umjetnička".⁷

Teorijska Fochtova impostacija osniva se na otkriću da je "ključ za rješenje umjetničke tajne u "formi": no, on je iz estetičke postavljenosti morao prijeći u ontologijsku, jer su "forma kao i materija" pojmovi i predmeti ontologije (općenito) pa tako i ontologije umjetnosti.

⁵ Isto., str. 74.

⁶ Isto., str. 74.

⁷ Isto., str. 75.

Ne prelazi olako preko činjenice, da “specijalne metafizike danas sve više zamjenjuju, odnosno preuzimaju im predmet, fizičke i pozitivne znanosti”.⁸

Stoga misli da je urgentna zadaća (teorije i filozofije umjetnosti) da i “ontologija umjetnosti (treba da, M.L.) prijeđe u opću ontologiju... da bismo mogli utvrditi odredbe jednoga specifičnog bića, u našem slučaju umjetničkog...”.⁹

Takav zahtjev ima utoliko veće opravdanje što u situaciji potpune teorijske i umjetničke dezorijentacije (uz nebrojeno mnoštvo teorija, estetika, stilova, umjetničkih manifestacija, pokreta itd.) nestaje i sam pojam predmetnosti umjetnosti. Ova se predmetnost, na neki način, mora ponovo utemeljiti i teorijski legitimirati: mora zadobiti teorijsku svijest o svojem “okružju bitka” i “samoutemeljenje”.

Dakle, kao specijalna ontologija umjetnosti, mora omeđiti svoju regiju bitka i sebe iznova utemeljiti, povratkom svom najvažnijem pitanju: odnosu “prema biću kao biću po sebi”.

Sabiranje i spašavanje teorijske refleksije umjetnosti o samoj sebi, Focht vidi kao najhitniju zadaću i pretpostavku svakog problematiziranja umjetnosti uopće.

U nedostatku ontologijskog temelja, umjetnost ne može imati više bilo kakav smisleni teorijski legitimitet: ostaje prepuštena lutanju, bez teorijske samosvijesti, što znači bez duhovne dimenzije. To bi, u modernom bitku, bitno određenim racionalnim kategorijama (pojmovnog) i refleksivnog, *eo ipso* predstavljalo takav teorijski manjak samorazumijevanja, da bi moglo izazvati i kraj samog pojma umjetnosti.

Upravo moderna umjetnost, u najvećoj mjeri, zahtijeva samorefleksiju i čvrstu uporišnu “ontologijsku točku”.

⁸ Isto., str. 76.

⁹ Isto., str. 76.

Focht jasno vidi problem teorijskog i ontologijskog samoutemeljenja (moderne umjetnosti): da bi se zahvatila "ontička specifičnost umjetnosti", potrebno je izaći iz njenih okvira i ući u "opću ontologiju".

Focht postavlja svoj teorijski zadatak: otkriti što je to "biće umjetnosti". No to neće biti samo zadatak ontologije umjetnosti, nego se mora proširiti u filozofiju, u sâmo mišljenje.

Moderna umjetnost kao ontološki problem

Iako je Focht dao cijeli niz ontologijskih analiza o modernoj umjetnosti, kako o njezinim teorijskim i ontološkim problemima, tako i o filozofskim i estetičkim misliocima umjetničkog, možda se nigdje tako jasno ne otkriva odnos prema njoj, kao u elaboraciji najvažnijih estetičkih i teorijskih postavki Maxa Bensea, autora svjetski priznate *Estetike* moderne umjetnosti, pretežno ontološki orijentirane, koja predstavlja veliku novinu i doprinos teoriji moderne umjetnosti.

Prema Fochtu, ontologija umjetnosti bavi se bitkom umjetnosti i njegovom strukturom, modusom postojanja i zakonima kojima je podvrgnut, kao i izrazom preko kojeg se biće umjetnosti ospoljava.

Akceptira fundamentalnu Benseovu tezu, na osnovi i vlastitih brojnih istraživanja i daje ontološku dijagnozu moderne umjetnosti: *umjetnost spoznaje smisao bitka tako što ga pravi.*

Modernog umjetnika vidi okrenutog prema svijetu svojih preokupacija:

"... pretežno apstrahira od stvari, ideira, otkriva relacije i stvara privatne svjetove. Oponašanjem svijet se prihvaća, apstrahiranjem traži mu se smisao".¹⁰

¹⁰ Ivan Focht, *Istina i biće umjetnosti*, Sarajevo, 1959., str. 119.

Dok je za njega klasična umjetnost bila uglavnom “subjektivni odraz objektivne stvarnosti”, dotle (modernu) naziva “odrazom subjektivne stvarnosti”, “objektiviranjem subjektivnosti”, i time, u duhu Benseove ontologije, točno definira ontološki status moderne umjetnosti u bitku suvremenog svijeta.

“Danas se umjetnost otvara krugu u kojem egzistencije nastaju, traju i nestaju, ona danas rješava egzistencijalno pitanje”.¹¹

Umjetničko se konstituira kao spoznajna samorefleksija subjekta kao procesa. Činjenica da moderna umjetnost, pravi novo (umjetničko) biće, određuje i njen novi ontološki status: praveći novo biće bitno ju obilježava proces i njegovo trajanje.

Ili, “na mjesto romantike stupa sve više prozaičnosti”.¹²

“Potreba modernog čovjeka da racionalno pristupa svijetu našla je svoj odjek i u umjetnosti, ali time da nije uništila efikasnost umjetničkih sredstava i sposobnosti umjetnosti da djeluje na emotivni život čovjeka. To je moguće zato što se same emocije danas sve više racionaliziraju, što današnji čovjek i doživjeti može samo u procesu razmišljanja”.¹³ Ili na istom mjestu “...kako čovjek time što je misaoniji nije izgubio svoje osjećaje, umjetnost se održava”.¹⁴

Ovi stavovi precizno ekspliciraju njegov stav o ontološkom temelju umjetnosti: po svojoj formi ona je specifičan izraz ljudske egzistencije, što znači doživljaja, spoznavanja, traganja za smislom postojanja. I zato je predmet ontologijski (i egzistencijalno) orijentirane filozofije umjetnosti.

¹¹ Isto, str. 120.

¹² Isto, str. 30.

¹³ Isto, str. 30/31.

¹⁴ Isto, str. 31.

Tek u odnosu na tu odrednicu umjetnosti, mogu se ispitivati sve mijene i ontološki rezovi koje ona povijesno prolazi. Svi načini, tehnike, preobrazbe itd. samo su unutrašnje pretpostavke za forme umjetničkog izražavanja, a racionalni (metodski, tehnički itd.) postupci i sredstva same umjetnosti. Na kraju, ona uvijek ostaje individualna, ljudska, egzistencijalna; bez toga ne bi imala svoju differentiu specificu spram svih ostalih postojećih (i mogućih) formi ljudskoga duha.

Umjetnost je živi život formi, energija duha, njegova otjelotvorena i živa forma, živi život duha. Svojom sposobnošću da zaroni u beskrajno bogatstvo pojedinačnosti u svijetu i u ljudske sudbine, umjetnost je jedina u stanju istinski (*stvarnim bićem umjetničkog djela*) problematizirati smisao ljudske egzistencije.

Osim svoje estetičke i spoznajne funkcije, umjetnost immanentno sadržava i svoju, možda najobuhvatniju i najsmisleniju, moralnu funkciju, izrastajući iz humanuma kojim zrači svako autentično umjetničko djelo.

Pojavljivanje svijesti kroz umjetničku formu ona je snaga duha, koji se iz žive umjetničke forme preobražava u život sam, pa ako se hoće, i u vitalnu (životnu, biološku) energiju.

“Da je umjetnost stavljena pred zadatak da otkriva i pravi nepoznate svjetove, a ne da bude lijepa”.¹⁵

Ova konstatacija precizno određuje novi ontološki položaj umjetnosti u poznanstvenom bitku. Ljepota se drugačije raspoređuje u biću umjetnosti: više nema najviši ontološki rang, ali to ne znači da umjetnost bez nje uopće može postojati.

¹⁵ Ivan Focht, *Moderna umjetnost kao ontološki problem*, Institut društvenih nauka, Beograd, 1965., str. 7.

Njezino su mjesto sada zauzele refleksija i svijest, pravljenje i otkrivanje (kao metodičko/znanstveni postupci stvaranja i recipiranja umjetnosti).

Bićem ljepote umjetnost se i razlikuje od znanstvenog duha (znanosti, tehnike, tehnologije itd.) kao nositelja “prirodne determinacije”.

Kroz ljepotu umjetnost otkriva slobodu kao najviši ontološki bezdan svoj i svijeta.

“Istražiti strukturu i način postojanja ovog umjetničkog realiteta, to je eto zadatak naše estetike, odnosno ontologije umjetnosti”.¹⁶

Bez obzira na svoje forme i tehnike, umjetnost kao umjetnost neodvojiva je od svog izvornog grčkog značenja *aisthesis*=osjetilno. Kroz osjetilnost probija duhovno i vodi do smisla ili besmisla, što su podjednako legitimne teme moderne umjetnosti. Umjetnost problematizira čovjekovu egzistenciju, i zato nijedna druga forma ljudskog duha ne može toliko duboko i potpuno potresti čovjeka kao umjetnost, noseći u sebi “višak” smisla, transcendenciju.

“A upravo je to bitno za umjetnost: ne da bude lijepa, nego da ostvari i u objektivnost prenese ljudski duh”.¹⁷

Slažemo se da “umjetnost prenosi ljudski duh”, ali se postavlja pitanje na koji način?

Koja je ontološka struktura umjetničkog djela i je li ona moguća bez ljepote?

Ako je forma umjetničkog djela način njegova postojanja, njegova ontološka struktura, onda je nezamislivo da u toj formi ljepota ne postoji ili ne igra nikakvu ulogu. Upravo je ljepota, koja proizlazi iz forme umjetničkog djela, temelj samog bića

¹⁶ Isto, str. 7.

¹⁷ Isto, str. 8.

onog umjetničkog i differentia specifica spram svih ostalih čovjekovih duhovnih formi, sa svom osebnosti čovjekovih osjećajnih, osjetilnih, estetskih, kognitivnih, moralnih, psiholoških i drugih mogućnosti, riječju, njegova cjelovitost.

Čisto ontološka struktura kao način (modus) postojanja umjetničkog djela, ne može iscrpiti ljepotu i smisao, koji čine bit umjetničkog djela, po čemu se ono i razlikuje od svih ostalih čovjekovih duhovnih očitovanja.

“Umjetnost ne želi više da bude “iluzija”, “Schein”, slatka i varljiva i lijepa priča o stvarnosti, ona hoće sama da bude stvarnost. Razvitak umjetnosti se sastoji upravo od ovog postepenog pomicanja iz sfere “Schein” (“iluzija o biću”) ka sferi “Sein” (“smisao bića”).¹⁸

Umjetnost ispitujući sferu “Sein” (“smisao bića”) i tvoreći “svoju umjetničku stvarnost”, nužno ulazi u savezništvo s postojećom povijesnom stvarnošću, pa time i u savez sa znanošću, tehnikom, tehnologijom, kompjutorskom konceptualizacijom zbilje, itd. Drugim riječima, u prvi plan dolazi njezino spoznajno-teorijsko i refleksivno problematiziranje stvarnosti.

Umjetnost svoju umjetničku zbilju više i ne može konstituirati izvan (i bez) ovog refleksivnog posredovanja i istraživanja same (postojeće) stvarnosti. Ulazi u krug apsolutne refleksije kao dio apsolutnog duha (znanosti), a jezik njenog bića postaje samospoznaja/samorefleksija kao istraživanje stvarnosti.

Ovo istraživanje je samorefleksivni medij moderne umjetnosti, pomoću kojega tvori svoje biće umjetničke zbilje. Refleksivni i istraživački karakter moderne umjetnosti, onaj je nužni član *posredovanja*, koji bitno mijenja njezin ontološki karakter.

“Prijelaz od starije umjetnosti je prijelaz od, kako čitamo u (Benseovoj, M. L.) *Aesthetici*, “svijeta znakova” koji realnost

¹⁸ Ivan Focht, *Istina i biće umjetnosti*, Svjetlost, Sarajevo, 1959., str. 120.

tumači ka svijetu znakova koji “realnost *jeste*”. Umjetnost više nije nešto formalno lijepo, niti može da bude; ona nije privid stvarnosti, niti hoće da bude, ona hoće da bude stvarnost, i stvarnost i jeste”.¹⁹

Moderna umjetnost mijenja svoju (ontološku) bit: postaje nova stvarnost, ali ne samo svoja stvarnost u umjetničkom djelu kao “Schein”, nego svoj “Sein” (“smisao”) emitira kao svijet znakova, kao svijet značenja, svijet smisla.

Time ulazi u raz-govor sa svijetom (mora ga uzeti/istražiti kao stvarnost, da bi mogla stvarati svoju stvarnost smisla kao smisla svijeta.).

Umjetnost se pojmovno/refleksivno integrira u stvarnost i principi racionalnog unose se u samu prirodu njenog nastajanja. Preuzima načela znanstvene metodologije, filozofsku refleksiju i stvaralačku otvorenost visoko podignutih stvaralačkih mogućnosti tehnike i tehnologije.

Preko ontoloških problema umjetnosti dopire se do bitnih filozofskih pitanja cijele povijesne epohe.

Činjenica da moderna umjetnost više nije (prije svega) u mediju osjećaja, nego u mediju misli, pojmova, refleksije, ne govori samo o njenoj unutrašnjoj preobrazbi, nego možda još i više, o njoj kao nositelju novog duha epohe modernog subjektiviteta.

U njemu je duh samorefleksije jednog samouspostavljenog svijeta. Takvom je svijetu potrebna refleksija kao medij samospoznavanja u odnosu na ontički (druga) “proizvedena” bića.

Samospoznavaja kroz duh/refleksiju medij je novog povijesnog duha. U tome je (ontološki) značaj misli/pojma presudan.

¹⁹ Isto, str. 120.

Čini se da se sada nalazimo u srži Hegelove “presude” umjetnosti.

Možda Hegel, fenomenologijski gledano, i nije najtočnije prognozirao u vezi s umjetnošću, određen primarno gno-seologističkim tretiranjem umjetnosti unutar svoje filozofije apsolutnog duha, ali ostaje neporeciva “ontološka činjenica”: umjetnost u današnjem (modernom) bitku više *nema status najvišeg oblika duba*, što, naravno, ne znači, da to umjetnost *po sebi*, po svom ontološkom/utopijskom potencijalu, ne bi trebala biti.

Istovremeno ona sve više postaje dio/oblik apsolutnog duha znanosti.

Njezino biće suštinski poprima taj duh, bez obzira na sve oblike i mogućnosti, koje kao specifična forma u sebi nosi.

Tu leži pravi smisao teze da umjetnost sve više ulazi u sferu misli i pojmova.

Iz ove epohalno nove biti, umjetnost problematizira povijesnu stvarnost i samu sebe.

Bit književnosti

Književnost, kao predmet specijalne ontologije umjetnosti, ima svoju specifičnu ontološku strukturu i predmetnost, pa su i Fochtove analize književnog djela adekvatne takvoj strukturi bez fiksnog ležišta svojih gradbenih elemenata, jer se “jedno na drugom nadograđuju, redom ovi momenti: znak-značenje-utisak-predmet”.²⁰

Čar književnosti leži u dočaravanju predmetnog svijeta.

Književno djelo je prije svega jedno “estetsko igranje” u “uspostavljanju svijeta, koje ima sudbinu intencionalnosti

²⁰ Ivan Focht, *Tajna umjetnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 1976., str. 81.

i irealnosti"... "Za književnost su (ontički) važni "prvi, fizički plan" djela, i "treći, duhovni plan djela".²¹

Svi momenti književnog djela (glasovi i riječi) stupaju u odnos harmonije, iz koje onda proizlazi i jedna atmosfera, ritam, emotivne kvalitete i duhovna raspoloženja, pa tako, pozivajući se na Bergsona, određuje ontičko u književnosti njenim glazbenim momentom, "fluidom" i estetski pogođenim izmjenama mjesta, kretanju.

Sve to daje prozračnost koja se kreće, mijenja mjesta, iznenađuje. Focht smatra da se treći (duhovni) plan djela poklapa s prvim (fizičkim) planom i da je njihov odnos medij unutarnjeg života djela. No, u drugom planu djela, planu značenja, estetika kao ontologija umjetnosti nema nikakvih ovlasti, jer taj plan ne postoji predmetno kao objekt ontologije. On je određen izvanumjetničkim sadržajima.

"A upravo u tom planu sastoji se ono što nazivamo "dubinom književnosti", u njemu je položena najveća draž i vrijednost velike beletristike".²²

Značenjâ, koja nosi ovaj drugi plan književnog djela, jesu "dubina" književnosti, koja se ne može jednoznačno odrediti: podložna su različitim interpretacijama.

Međutim, Focht misli da "dubina" nije estetsko-egzistencijalna kategorija, te da je književnost najmanje estetična od svih umjetnosti: *aisthesis* je izvorno neposrednost (osjetilnost), a književnost se daje "posredno" putem znakova, simbola itd.

Cijela je intencija usmjerena na to da pokaže da se estetički i ontološki interes poklapaju, odnosno "sve što u umjetničkom djelu nije objektno, nije ni estetično", i slijedom toga,

²¹ Isto, str. 81.

²² Isto, str. 82.

put u opću ontologiju nikako ne znači iznevjeravanje osnovne namjere estetike.

Iznimno su zanimljive (i teorijski intrigantne) Fochtove teze o umjetnosti unutar sklopa i očitovanja drugih bića, kao dio jednog šireg filozofskog i antropološkog promišljanja čovjekova bitka unutar bitka suvremenog svijeta.

To pokazuje izvorni filozofski eros ali i njegov ethos: jedan od zadataka je “ontološki istražiti mogućnosti načelno novoga bića umjetnosti posred svijeta drugih umjetnih i prirodnih bića, njihove interferencije i moduse koegzistencije – postaviti tako reći, temelje jedne umjetničke “ekologije”.²³

Njegovu istraživačku znatiželju prepoznajemo u sljedećem: “... kako je moguće da aisthetički, bez posredstva pojma ili znaka za pojam, neposredno osjetilima izručeno, kao biće, a ne kao što interpretacija bića doživljava: kako to da duh uz materiju prijanja”.²⁴

Pitajući se o tome koja umjetnička vrsta može umjetnički zadovoljiti suvremenog čovjeka, ujedno i odgovara: “preostala je samo književnost”... “jer je u stanju da ideju, ma kako apstraktna bila poveže s pojedinačnim, s konkretnim zbivanjem i time joj prida život i tijelo”.²⁵

Književnost u modernom vremenu, možda najviše od svih drugih umjetnosti, u svem svom bogatstvu izraza, pokazuje raznolikost metoda i postupaka, koji su promijenili njezino biće.

O tome će napisati: “... jer, književnost pripravlja fizička i metafizička iskustva; da se misli i slike povežu s realitetima

²³ Isto, str. 83.

²⁴ Isto, str. 83.

²⁵ Ivan Focht, *Istina i biće umjetnosti*, Svjetlost, Sarajevo, 1959., str. 38.

i ponovo od njih odvoje kad su ozlijeđeni sekularni odnosi bića”.²⁶

Književnost se nalazi u nekoj vrsti (dvostruke) prednosti, jer je u stanju “pomiriti” najudaljenije prostore bića: ideju i konkretnu životnu situaciju, dosižući onu vrst napetosti totaliteta životne forme, u kojoj umjetničko biće njezino pulsira istom energijom i autentičnošću kao i sam život, gdje se “ideja i osjetilnost” ne pomiruju samo u svom “umjetničkom prividu”, nego su refleksivna problematizacija i umjetnička objektivacija samog pulsa života, što znači njegovih moralnih, smislenih, estetičkih i drugih manifestacija.

Utoliko će i moderni roman, kao (možda najviši) umjetnički oblik izraza ljudske egzistencije, u svoj postupak, kao posve legitimne, uključiti filozofski esej, kratku prozu, autentični dokument, citat i drugo.

Bit modernog romana, kao izraza totaliteta stvarnosti/i/umjetničke zbilje kroz odnos dokument-imaginacija, znači epohalno novu postmodernu interpretaciju povijesti.

U tome presudnu ulogu ima upravo dokument, ali ne samo kao povijesna činjenica, nego se promijenjenim načinom/odnosom/značenjem mijenja i povijesno tumačenje.

Teorijski je veoma intrigantan ovaj paralelan i divergentan proces koji prolazi dokument u umjetničkom djelu u postmodernoj interpretaciji povijesti: dok u umjetnosti dokument ulazi u umjetničko biće “pojačavajući” njegovu estetičku/spoznajnu (povijesnu) stvarnost, dotle u postmodernoj interpretaciji povijesti dokument “slabi”, već samim pluralizmom odnosa prema njemu, što znači mogućih pridavanja smisla.

Sve to pokazuje povezanost umjetničke prakse s kulturno-duhovnim i povijesnim mijenama, s poviješću samog bitka.

²⁶ Isto, str. 126.

Bit glazbe

Od svih umjetnosti, Focht glazbu izdvaja kao onu u kojoj bi, naslućuje, mogao biti skriven ključ za tajnu umjetnosti.

“Pitanje što je glazba?, sudeći po svemu, najteže je među svima koja su se postavljala filozofiji umjetnosti. Odgovor na njega značio bi ujedno da je predvorje umjetnosti širom otvoreno”.²⁷

Glazbu promatra kao *poeziju*, kao ono nedohvatljivo, a ipak tako izvjesno biće sveg umjetničkog, njezin iskon, ono poetsko sâmo: to je nedosežna slika svekolike umjetnosti, i zato se Focht (ne bez čvrstog ontološkog uporišta) i nada da je put u glazbu istodobno i put u tajnu umjetnosti.

Postavlja se važno pitanje, koje se napose odnosi na položaj glazbe u modernoj umjetnosti: naime, je li način “proizvodnje” umjetnosti (u ovom slučaju kompjutorske glazbe) odlučan za njezin umjetnički status? Focht zaključuje da sam način nastanka glazbe (i umjetnosti općenito) ne može objasniti *što je ona*, ne može objasniti (ontologijski) njeno *biće*.

Čak i slučaj(nost), kao bitni proceduralni činitelj u modernoj umjetnosti, legitiman je i dobrodošao, ukoliko pridonosi stvaranju umjetničkog djela, ali on sam po sebi ne stvara umjetnost, kao što to, uostalom, ne čini ni svaki subjektivni napor umjetnika.

“Ali to što iskrсне i ima na sebi glazbeni biljeg ne može *učiniti* glazbenim ni čovjek, ni kompjutor: oni ga mogu samo *otkriti*. U tom smislu “... glazba je nešto idealno, ahistorijsko i apriorno, jer glazbena forma, veze i kombinacije postoje prije nego je itko na njih nadošao”.²⁸

²⁷ Ivan Focht, *Tajna umjetnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 1976., str. 51.

²⁸ Isto, str. 53/54.

Ontološki pojam onog umjetničkog koje tek treba biti otkriveno, sugerira Fochtovu osnovnu orijentaciju (kao estetičara i ontologa umjetnosti) na neku vrst Platonove ontologije ideja, odnosno carstvo bića umjetničkog, koje umjetnik otkriva i iznosi na vidjelo (svjetlo).

Ili, u duhu Heideggerova mišljenja kazano: je li umjetnik onaj koji ima najistančaniji sluh za bitak?

Focht ostaje dosljedan u skidanju svih akcidentalnih i nevažnih definicija, uporan na svom ontologijskom putu, koji ga vodi prema onom umjetničkom u glazbi: "Riječ djelo ne mora ući ako se glazba ne veže na ljudsku odnosno božju djelatnost, pa čak ni pojam "proizvod" nije neophodan ... ako se pod glazbom razumijeva jedan *idealan sistem duha* u kojem je već predodređeno što uopće glazbu gledamo kao na objektivni, a ne objektivirani duh".²⁹

Focht je, nakon brojnih istraživanja i analiza glazbe, ustanovio njezin, kako kaže Platon *topos noetikos*, kao njeno ontološko mjesto postojanja.

Analize glazbe (umjetničkih djela i stvaraocâ) vode ga, uvijek iznova, do "ontičkih principa njezine izgradnje", kao i do zaključka da sve zamke, hirovitosti i proizvoljnosti umjetnost može izbjeći, samo ako je "ozakonjena u ontološkoj strukturi svijeta".³⁰

Focht ima u vidu psihologijske i semantičke značajke glazbe, no on ih ne smatra bitnim za ontičku (i ontološku) konstituciju glazbe.

Pozivajući se na Heideggerovo djelo *Doba slike svijeta*, kao svijeta u "ubrzanju" svog tehničko-znanstvenog bitka ("pogona") određenim svojom samoproducirajućom slikom svijeta,

²⁹ Isto, str. 54.

³⁰ Isto, str. 56.

daje njegovu kritiku (kao i Heidegger): u tom svijetu nestaje “veličanstvena težnja svjetova pomoću glazbe”.³¹

Glazba postaje instrument tog i takvog svijeta, najudaljenija od svoje biti.

U sklopu ovog Fochtovog kontrapunkta nalazi se i decidirano određenje: “Objektivnost i metafizička predanost Bachove glazbe u izgradnji svjetova ravnodušnih prema zemaljskim, individualnim čežnjama ljudi je možda najveća potvrda veličine pitagorejskog Weltanschauunga”.³²

Ovi nam redovi otkrivaju stalno prisutan Fochtov (ontološki) stav: da se ontički i ontološki temelj glazbe krije u nečem zadatom, nepromjenljivom, vječno istom samom sebi, broju i njegovim odnosima: harmonía kao bitak glazbe.

Smatrajući da glazbena romantika predstavlja ozbiljan prekid s glazbenom tradicijom, i na suprotstavljanju njezina i pitagorejskog principa, utvrđuje razliku između ontološkog i gnoseološkog pristupa “predmetu” glazbe: “Ontološki uzima svoje predmete “po sebi” (te fisei), gnoseološki “za nas” (pros hemas), tj. po nečem drugom...”.³³

Ovaj stav uzima glazbu po onome “što ona jest” a ne po tome “što ona prikazuje”; tonovi su materijal “izgradnje jednog posebnog svijeta, a ne kao u gnoseologističko-semantičkom shvaćanju, “sistem znakova”.³⁴

Na ovom, gotovo kontrarnom modelu prilaza glazbi, Focht demonstrira vlastiti, duboko fundiran i konzekventno proveden, teorijski stav: jedino ontološki put vodi prema biću glazbe.

Slijedom svojih analiza, dolazi do sljedećeg, najtežeg problema biti glazbe: transcendentnog i metafizičkog njenog

³¹ Isto, str. 58.

³² Isto, str. 58.

³³ Isto, 59/60.

³⁴ Isto, str. 60.

karaktera: "...i u glazbi u jednoj točki razvoja dogodilo (se) da iskoči iz svoga uskog antropocentrički-egzistencijalnog pogona, iz svoje psihofizičke sapetosti – u jednu sasvim novu, metafizičku dimenziju”.³⁵ I malo dalje: "Svijet transcendencije, s onu stranu, preostaje i kad se apstrahira od svih ljudskih relacija, kad taj svijet prestane da bude ljudski predmet”.³⁶

Dakle, pitanje o biti glazbe susreće se s najtežim pitanjem o njenoj *moći transcendencije*: "je li već u samoj naravi glazbe da transcendirati ili ne”.³⁷

Ovim pitanjima, Focht prevladava tradicionalni ontologijski diskurs i otvara ispitivanje biti glazbe u horizont transcendentnog, u ono, u duhu Jaspersove filozofije, transcendentno, sveobuhvatno, što nadilazi i samo mišljenje.

"Zato ako nas glazba odvodi u metafizičko, tada to nije njen ishitren potez, nego u samim temeljima njena pojma: bit glazbe poklapa se s težnjom k transcendenciji”.³⁸

I ovo mjesto pokazuje Fochtovo diferenciranje glazbe i ostalih duhovnih oblika (filozofije, npr.) kada je riječ o metafizičkom i transcendentnom: jedino glazba ostvaruje ono *metafizičko u punini svoje neposredne prisutnosti*, djelovanjem na cjelinu čovjekova bića.

Ideja "zadatosti" ontološkog temelja u glazbi, prisutna je i u Fochtovim istraživanjima drugih umjetnosti: ono (biće) u svom temelju *već postoji* (poput Platonova carstva ideja [bića – TO ON] vječnih, nepromjenljivih, a na umjetniku je da ta bića, umjetničkim činom stvaranja, pro-izvede u njihovu umjetničku formu, u umjetničko (ostvareno, konkretno) *biće*, ili, kada je riječ o glazbi "da metafizičko dovede do nas".

³⁵ Isto, str. 61.

³⁶ Isto, str. 64.

³⁷ Isto, str. 66.

³⁸ Isto, str. 67.

Iako glazba u najvećoj mjeri oslobađa u čovjeku čitav svijet njegovih mogućnosti, kao što su osjećaji, mašta, misli, ispunjavajući ga cjelovitim svojim djelovanjem, ona ipak, svojim bićem, cilja na najviše razine "subjektivne regije" konkretne čovjekove doživljajnosti, jer je glazba po sebi duhovna djelatnost.

Ontologijski temelj glazbe Focht vidi u onom "po sebi duhovnom": ono što *jest* (biće glazbe) je duhovno i objektivno (po sebi) utemeljeno.

"Upravo to biće glazbe je metafizičko, ono što je iza tonova, a što tonovi, samo u posebnom međusobnom poretku, daju da izbije dovede u stvarnost iz svijeta glazbenih idealnih mogućnosti".³⁹

Kao što je vidljivo, Fochtova se ontologija bitno razlikuje od Platonove: naglasak je na *idealne mogućnosti*, koje jedino umjetnik može (ali i ne mora) pro-izvesti u stvarni svijet umjetničkim djelom.

Najsublimiraniji ontologijski uvid u bit glazbe dao je Focht u sljedećem: "Bit glazbe poklapa se s metafizikom u njezinoj neposrednosti, putem tonova prizvanoj, ali na tonovima označenoj".⁴⁰

Usudili bismo se ustvrditi da je to ujedno i najpotpunije (moguće) ontološko određenje glazbe.

Govoreći, pored analiza cijelog niza glazbenih djela i skladatelja, o Bachovoj glazbi, Focht je zapisao: "Slušajući ovu metafiziku tonova, obuzima nas istovremeno i osjećaj jeze, kao nekakvi trnci, i doživljaj neodređene, ali velike sreće: jeze od lebdenja kroz neizmjerne prostranstva bez čvrstog uporišta, sreće od toga što su nam ta prostranstva postala prisna i poznata".⁴¹

³⁹ Isto, str. 68.

⁴⁰ Isto, str. 69.

⁴¹ Isto, str. 73.

U ovim redovima progovara, ne samo ontolog umjetnosti par excellence, nego i iznimni (misaoni) umjetnik, u najobuhvatnijem značenju svojih očitovanja, koja ga vode prema svojoj (prirodnoj) cjelovitosti: mišljenju i stvaranju.

VII. b. Izazov umjetničkog u mišljenju Danka Grlića

Pravi se smisao umjetničkog nalazi upravo u tome što ono postaje srž, temelj smislenosti i životvornosti cjelokupnog života...
(Danko Grlić)

Ovaj rad nema ambiciju, a niti može obuhvatiti i osvijetliti golemi, upravo enciklopedijski opus filozofa Danka Grlića, nego samo naznačiti neke bitne dimenzije njegova mišljenja, te ga se prije može smatrati *kroki*jem, koji tek u obrisima želi ocrtati njegovu "misaonu avanturu" i, možda, otkriti modernističke točke njegova estetičkog i misaonog atomiuma.

Nakana je ispitati nekoliko osnovnih ontoloških uporišta, prvenstveno usmjerenih na njegovu misao o "smrti estetskog", odnosno o nedostatnosti estetike, kao tradicionalne filozofske discipline, ne samo za pristup složenom svijetu umjetničkog, nego i za promišljanje povijesnog bitka svijeta, kojega umjetnost, u najvišem ontološkom smislu konstituira.

I upravo nam se to čini krucijalnom stvari u pokušaju prikaza Danka Grlića kao mislioca umjetničkog: ovu "smrt estetskog" on je morao preboljeti u sebi, morao je, dijalektički, odbaciti košuljicu svog modernističkog identiteta, onu snažnu i strastvenu bit cjeline, koja u sebi hoće zatvoriti i završiti svijet, i prijeći na drugi red plovidbe u nepoznato, u Odisejadu otkrivanja, s dijalektičkom znatiželjom. Samo je ogromna strast za istinom umjetničkog omogućila da izdrži taj unutrašnji ontološki preokret, novu metodiku istraživanja umjetničkog.

Njegovo duboko razumijevanje moderne umjetnosti, nije bio samo lucidni uvid u bit moderne umjetnosti i modernog svijeta, nego, čini nam se, upravo egzistencijalna drama jednog mislioca: s jedne strane, čitavo njegovo biće, po predanosti projektu povijesnog humanuma, s vjerom u njegov antropološki cilj, svjetsku, marksističku sliku čovječnog čovjeka, i s druge, kako duboki uvid i razumijevanje sve raznolikosti i bogatstva moderne umjetnosti, tako i načelno metodičko usvajanje paradigme moderne umjetnosti: otkrivanje novih svjetova duha, kroz eksperiment i pokušaj, iz subjekta razvijanje u formu objektivnog duha. Ovo nije mišljeno u smislu Hegelove zatvorene koncepcije objektivnog duha, koji se tek ima razviti, nego kao načelo otvorenosti prema čovjekovim povijesnim slikama slobode. Grlić misli umjetnost iz njenog novog ontološkog položaja u bitku, u zagrljaju znanosti i tehnike, i vrlo jasno vidi, za razliku od mnogobrojnih tradicionalnih estetičara, njezine nove mogućnosti izvedbe povijesne slobode.

Umjetnost i mišljenje kao prekoračivanje

U bogatoj zalihi Blochove utopije, Grlić prepoznaje prvu svjetlost (prima lux), njezin pred-sjaj, izvor sačinjanja umjetničkog djela. U njemu se skuplja svjetlost svijesti, neiscrpnji odsjevi mogućnosti. Utopijski pred-sjaj, rasjeklina tame. Trenutak izlaženja. Hod čovjeka prema sebi. Umjetničko omogućuje čovjeku da kroz forme dolazi do sebe. Susret sa samim sobom. Ostvaren.

Umjetnička djela kao najveći dar povijesne hermeneutike, kao njezino pismo. Trag svijesti u konkretnoj dijalektici povijesti. Njezine su teze slikanje ljudskog krajolika, mogućeg humanuma. Mišljenje i umjetničko u strastvenom su naponu

svog nemirnog identiteta. Grlić dijalektički izražava ovu napetost mišljenja i stvaranja. Njegov je umjetnički i misaoni *credo*: egzistencijalistički topos umjetničkog i životnog, nalazi se na vrhu dijalektičke napetosti, negacije dostignutog oblika, u ponovnom pre/stvaranju novih oblika, pri čemu su umjetnička forma i život otkrivanje, u slobodnoj igri, onog najviše ljudskog, do čega je Grliću odsudno stalo. "Stoga je uvijek iznova potrebno prihvatiti svježije impulse i nove oblike stvaralaštva".¹ No ono do čega mu je ne manje stalo jest, naime, da umjetnička djela nisu samo transcendencija u svoje ostvarenom biću, nego da ona "transcendiraju historijski dano" i da se njihova savršenost "i formalno i sadržajno odnosi na mogući proces usavršavanja svijeta na način pred-sjaja".² A upravo se u tome sastoji njihova utopijska funkcija i kao "procesualnost samog bivstvjućeg"³ slutnja o mogućem "uspjelom kraju neljudske povijesti".⁴

Umjetnost je stvar života ili smrti

Naslov ovog Grličevog eseja, možda na najbolji način pokazuje svu dramu jednog istinskog mislioca. Iako čitav život potpuno predan otkrivanju tajne umjetničkog i estetici kao mogućem putokazu, iz uvida u bitak suvremenog svijeta, dolazi do njegova bitnog misaonog preokreta. "Estetika stoga više ne može odgovoriti na bitno pitanje umjetnosti, jer je pitanje o umjetnosti s onu stranu neke specijalne discipline, specijalne znanosti, već je postalo pitanje samog opstanka svijeta".⁵

¹ Danko Grlić, *Za umjetnost*, Školska knjiga, Zagreb 1983.), str. 225.

² Isto, str. 69.

³ Isto, str. 67.

⁴ Isto, str. 69.

⁵ Danko Grlić, *Contra dogmaticos*, Praxis, Zagreb, 1971., str. 44.

No Grlić nije promislio samo Heideggerovu dijagnozu suvremenosti. On je bitno nošen Marxovom onto-antropologijom, kao rješenjem nečovječnog svijeta u samom korijenu. Duboko je svjestan da je upravo umjetnost još jedini preostali cjeloviti odnos spram svijeta koji "čuva" ljudski humanum. "Umjetnička je zbiljnost u ovom vijeku osiromašenja čovječnosti kod čovjeka zbiljskija, to jest ona je, mogli bismo kazati, primjerenija pravoj ljudskosti od realiteta svega što kao realno postoji".⁶

Umjetnost je jedino preostalo mjesto ljudskosti. Iz svojih tradicionalnih estetskih prerogativa, ona zadobiva bitno etički i sudbonosni značaj za opstanak čovjeka i svijeta u cjelini.

Na tragu istinskog Marxovog filozofskog digniteta, Grlić nadilazi i svoju vlastitu estetičku poziciju i utemeljuje je na *transfilozofskim* pretpostavkama osvjetljavanja onog umjetničkog u umjetnosti. Razvija svoj misaoni i umjetnički front prema "prelasku iz animalnog carstva nužnosti u čovjekovo carstvo slobode",⁷ u stanje kada "bi trebalo otpočeti umjetnički živjeti",⁸ što znači živjeti kao samosvojno i samosvjesno, slobodno biće.

Egzistencijalna dimenzija mišljenja o umjetničkom

"Život sam u svojoj punini",⁹ nije samo temeljna Grličeva teza, pri čemu upravo umjetnost ima najviši "ontološki mandat" nadilaženja njegovih oblika uvijek novim stvaralačkim izazovima, nego je i njegova vlastita potpuna predanost istini umjetničkog kao istini onog životnog.

⁶ Isto, str. 45.

⁷ Isto, str. 22/23.

⁸ Isto, str. 23.

⁹ Isto, str. 25.

U literaturi i literarnoj kritici Grlić vidi mogućnost da se čovjek izrazi u totalitetu svoje ljudske osobnosti, “svoj doživljaj, svoj intimitet, svoju muku, svoju samotnost, svoju ljubav, pa i svoju zaludenost”,¹⁰ i “zato i život literature, što nije samo život oblika već i oblik života, nije tek neko periferno pitanje objektivnih i nepristranih literarno kritičkih stručnjaka, nego je također pitanje mogućnosti autentičnog nesimuliranog života uopće”.¹¹

Umjetničko stvaralaštvo kao najpuniji i najintenzivniji oblik života (Marx, Nietzsche i dr.), nalazi se u samom ontološkom središtu čovjekovog individualnog i društvenog života, kao smislenog života. Uostalom, čovjek u svakom trenutku mora iznova preispitivati, graditi, oblikovati svoj životni smisao. To je imperativ postojanja čovjeka kao egzistencije.

Književnost tu ima središnje mjesto, jer *riječ* otvara svijet i stvara ga ujedno. Oblikovanje smislenog života je stvaranje oblika koji uzdižu život kao najvišu i jedino moguću vrijednost. Tu sjaji ontološka točka *omega*, kao mogućnost i nužnost samoga života.

Mogući susret ljudskih bića, njegova antropološka poema. Oblikovanjem svojih formi umjetnost izlazi u susret drugome/drugima, s kojima dijeli svoje mogućnosti. Medij i slika ispunjenog života, ne kao gotova slika, nego kao stalna mijena, kaleidoskop naših unutarnjih prostora, beskrajnih, neiscrpivih mogućnosti samog života.

Sve izvan toga zapravo je privid postojanja, loša beskonačnost istog, dakle faktička smrt. I zato je umjetnost odgovorna ne samo svojim posebnim umjetničkim zadaćama,

¹⁰ Isto, str. 24.

¹¹ Isto, str. 25.

nego ponajprije samom životu i smislu čovjekova povijesnog opstanka.

Umjetnost kao povijesni govor bitka

Grlić piše: "Bitna pitanja o umjetnosti danas mogu naći svoje razrješenje samo s pozicije po kojoj umjetnost kao oblik čovjekovog proizvođenja i stvaranja, kao djelo u kojem se manifestira čovječnost čovjeka, njegov ljudski smisao, postaje i realni oblik njegova cjelokupnog života".¹²

Pitanje koje mu se postavlja kao raskrsnica, je li umjetnost u svojoj ontološkoj biti modernistička u povijesnom smislu, određenog stanja duhovnog bitka, jer zahvaća cjeloviti smisao čovjeka, ili se pitanje, iz jednog novog, post-modernog stanja, fragmentiranog, "rasutog" svijeta, mora postaviti drugačije: je li još uopće moguće zahvatiti "cjeloviti smisao" ili su umjetnički fenomeni još samo uzaludni (i posljednji) odbljesci jedne arheologije modernog anthroposa?

Iako sasvim jasno vidi kako to stoji s umjetnošću danas, ustrajava na samoj ontološkoj biti umjetničkog, jer u njoj vidi nepresušno i neuništivo vrelo čovječnosti čovjeka, i kaže: "... gotovo da se pritajila ona intimna, neponovljiva, vlastita, ni od koga dirigirana i upravo stoga tako bitno čovjekova čovječnost umjetničkog. Pa ipak, ona je vječna, neuništiva".¹³

Ontološka otvorenost umjetnosti, u čovjeku subjektu, u njegovoj egzistencijalnoj cjelovitosti, u neponovljivosti egzistencijalnog iskustva, u povijesnoj prisutnosti, gradbi povijesti kao duha *iz* umjetnosti, znači otvorenost samog bitka.

Kroz čovjekovo umjetničko stvaralaštvo, događa se stvarni život bitka, njegova povijesna metamorfoza. Čovjek nema

¹² Isto, str. 46/47.

¹³ Isto, str. 49.

samo ulogu čuvara bitka, on je u najvišem smislu odgovoran za njegovu povijest, kao što je odgovoran za samoga sebe.

Umjetničko stvaralaštvo stoga je najodsudniji medij njegova izvornog govora.

Izazov negativnog i moderna umjetnost

Izazov negativnog naslov je knjige koju je Grlić posvetio Th. W. Adornu i njegovoj estetičkoj teoriji. Sama ta činjenica govori koliko mu je kategorija negativnog bila važna i, po našem mišljenju, konstitutivna za čitavu njegovu misao i estetičku poziciju. Ona u sebi nosi i temeljnu estetičku aporiju u refleksiji umjetničkih djela: s jedne strane, iz principa negativnog, uzdrmanje “nenapetosti harmonije”, i s druge, imanentna težnja umjetničkih tvorevina za “neiscrpnim unutrašnjim smislom”.

Grlić kaže: “Karakteristično je za čitav Adornov koncept, a to je radikalno ustvrdio, samo na drugi način i iz drugih razloga i Benjamin, da baš moderna avangardna umjetnost pokušava temeljito uzdrmati sam pojam umjetnosti kako je definiran u klasičnoj estetici. Ona se, među ostalim, želi osloboditi *privida* (*Schein*) koji je uvijek bio prisutan, kao konstitutivni element umjetnosti u gotovo cjelokupnoj estetici od njenog zasnivanja kod Baumgartena”.¹⁴

Postavlja se pitanje: što znači ovo uzdrmanje “privida” klasične umjetnosti od strane moderne umjetnosti? To prije svega znači “rastvoriti” umjetničko djelo u njegovoj pojedinačnoj ontičkoj egzistenciji. Iz načelno zatvorenog ontičkog subjektiviteta otvoriti ga u objektivitet, ne samo u procesu stvaranja, postupcima, otvorenosti značenja, nego ga ostaviti načelno nedovršenog, jer je njegov stvaralački i metodološki

¹⁴ Danko Grlić, *Izazov negativnog*, (Odabrana djela), Naprijed-Nolit, Zagreb-Beograd, 1988., str. 16.

ki postupak, po uzoru na znanost, istraživanje kao proces stvaranja, i što je možda još važnije, *življenje kroz umjetnički eksperiment*, dakle, neka vrsta ospoljenja umjetnika kroz umjetničku praksu.

Osim ove metodološke promjene u pristupu i izvedbi, moderna umjetnost, a napose avangardna, zadobiva bitno kritičku funkciju, svojom napetošću, negacije. Postaje njezin cjeloviti refleksivni medij i stajalište hermeneutičke rekonstrukcije. U situaciji kada je rang objektivnog duha, kroz znanost, obuhvatio cjelokupnu zbilju, ni umjetnost nije mogla ostati intaktna u svom "auratičnom prividu".

Vođen svojim analizama Adornove *Estetičke teorije*, Grlić nam otkriva, ne samo smisao i duboko razumijevanje procesa moderne umjetnosti (tako rijetko u njegovo vrijeme) nego i to da njegova pozicija marksističkog humanista najdublje, u svojoj unutrašnjoj ontološkoj strukturi, korespondira s procesima moderne umjetnosti.

Suprotno posve krivim tumačenjima i ocjenama, upravo moderna umjetnost 20. stoljeća ima kritički, pobunjenički i stvaralački potencijal, i u svojoj srži, ona se unutarnje ontološki preobražava iz estetskog u etički bitak, što znači da se smisao oblikuje kroz sasvim konkretnu povijesnu zbilju: utoliko estetsko i umjetničko oblikovanje zadobiva ulogu propeutike za jedan mogući ljudski humanum.

U svojoj kritičkoj analizi Adornova mišljenja, Grlić na jednom mjestu kaže: "Određeni elementi eksploatiranja viška vrijednosti u kulturi – i tvorbe umjetnosti mogu se smatrati proizvodima sličnim onima s tekuće vrpce – manipulativni su, ne samo u odnosu na tu umjetničku praksu, nego i na tzv. potrošače i proizvođače".¹⁵

¹⁵ Isto, str. 17.

Grličeva problematizacija Adornove estetike ustanovljava, ne samo manipulaciju umjetnošću, kroz tzv. “kulturnu industriju”, sa svim njezinim pogubnim posljedicama zaglupljivanja i otuđivanja masa, nego rehabilitira pojam umjetničkog i umjetnosti kao pravog mjesta humanuma i autentičnog čovjekovog postojanja.

I zaštitu estetike, koja reflektira o umjetničkom, ali sada iz pozicije njezinog vlastitog unutarnjeg konstitutivnog člana, Grlić vidi kao zaštitu onog utopijskog, transcendentnog viška, kao najizvornije pretpostavke kritike društvene zbilje kao otuđene zbilje. Njezin je manipulativni jezik “kulturna industrija”, sa svojim lažnim potrebama i “glajhšaltovanjem” kulture, kao dijela kapital-pogona, koji je za čovjeka i njegov smisao življenja bitno neistina.

Grlić inzistira na tezi, da je “unutarnja logika umjetničkog” najkritičkiji potencijal u otporu spram svih društveno-kapitalskih pokušaja uništavanja ljudskog duha, što znači onog ljudskog u čovjeku. To je važan argument za modernu umjetnost, naime to, da ona svojim formama ne želi biti tek lijepi privid i opravdanje postojeće zbilje, nego je, u svojim manifestacijama, prije svega pobuna, kritika, poruka, gesta, otpor, javni angažman i demaskiranje svih lažnih i izopačenih formi života i njegovih vrijednosti: ona je propitivanje, istraživanje novih i smislenih formi življenja. U tome je sadržano, prije svega, razaranje pojma “tradicije” i “vječnog” kao kategorija tradicionalne estetike, koje nisu drugo do li petrifikacija svijesti i “kulturna” podloga zaborava postojećeg života.

Utoliko se i uloga umjetničkog djela *rekonstituirati* i dobiva novu, kritičku društvenu funkciju prema svim metafizičkim pojmovima, koji poništavaju ono najvrednije u čovjeku: slobodu i stvaralaštvo, kao vlastitu odluku o vlastitom životu. Sve sakrosanctne, vječne vrijednosti doživljavaju slom i

u toj zori nastupajućeg nihilizma, koji je Nietzsche naslutio s umjetničkom osjetljivošću, na čovjeku je da daje odgovore na svoju egzistenciju.

Grlić na tragu Adornove estetičke teorije, iako je kritičan spram njegova ustrajavanja na "ideji ljepote" kao "konfiguracije istine", problematizira estetiku kao kritičku refleksiju, kao medij kritičkog posredovanja konkretne povijesne prakse, jer se upravo u njoj susreću, u svojoj kritičkoj sintezi, pojam i osjetilno, i to kao konkretna materijalizacija estetičke konfiguracije.

Ovaj kritički diskurs estetskog najvažniji je dobitak u modernoj umjetnosti i znači definitivni raskid s tradicionalnom auratičnom umjetnošću, kao *jedinim* mogućim povijesnim oblikom umjetnosti.

Estetička refleksija ulazi u medij posredovanja kritičke povijesti moderne kao konkretni oblik njene samorefleksije. To pokazuje da moderni subjektivitet u svojoj samorefleksiji zatvara povijesni subjekt u cjelinu (filozofiju, znanost, tehniku, religiju) u što je nužno involvirana i umjetnost kao središnja instanca kritičke, *egzistencijalne refleksije*.

Grlić u umjetnosti, a kroz estetiku kao njezin teorijski refleksivni medij, nalazi najdublju ontološku mogućnost za obrat u svijetu i projiciranje slika mogućeg ljudskog svijeta. Stoga i njegova obrana umjetničkog, pa i estetike, ali sada iz dubokog modernističkog samorazumijevanja povijesnog subjekta, kao afirmacija istinskog stvaralaštva i istinskog ljudskog života. Taj novi položaj estetike Grlić vidi tako da se "refleksija mora tako utjeloviti u samu umjetnost da više ne lebdi iznad nje kao nešto izvanjsko i strano".¹⁶

Time je na najbolji način odredio položaj estetike u bitku moderne umjetnosti.

¹⁶ Isto, str. 22.

Kritički razmatra Adornovu usmjerenost na estetsko kao “strukturu onog spoznajnog i spoznatljivog”, u čemu vidi opasnost da se uništi čarobnost umjetničkog djela. On čvrsto stoji na stajalištu da umjetnost kao umjetnost, mora u sebi sadržavati onaj transcendentni višak, čaroliju, magijsku koprenu, koja se ne može i ne smije uništiti pojmovnim seciranjem, jer tada prestaje biti čarolija, igra, sloboda.

Područje gdje se umjetničko susreće s religijskim jest područje *svetog*. Možda se ono najbolje prepoznaje u onom krugu koji obavlja umjetničko djelo, u auri. I ako je ranije kritički demaskirana aura kao znak tradicionalne umjetnosti, onda je to bila gotovo teorijska dužnost iz uvida u bit moderne umjetnosti: bitak moderne umjetnosti na drugačiji način stoji u bitku suvremenoga svijeta. To, međutim, ne znači da se i dalje ne stvaraju i auratična umjetnička djela, nego znači da to više nije jedini mogući način umjetničkog stvaranja.

Umjetnost u svijetu tehnike

Umjetnost u svijetu tehnike, jedna je od najizazovnijih tema, koju je Grlić prihvatio i odgovorio joj točnom teorijskom dijagnozom, kada je rekao “da umjetnost dobiva danas novu misiju u jednom svijetu što ga u njegovom totalitetu doista najpresudnije određuje tehnika, tehnički način mišljenja i djelovanja”,¹⁷ “no svijetu koji možda upravo zato uopće ne može više sebe konstituirati kao ljudski svijet bez umjetnosti”.¹⁸

“Proizvodnja bitka” iz apsolutnog subjektiviteta znanstveno-tehničkog zahvata bitka, bitni je problem i mišljenja

¹⁷ Isto, str. 126.

¹⁸ Danko Grlić, *Filozofija i umjetnost* (Odabrana djela) Naprijed-Nolit, Zagreb-Beograd, 1988., str. 126.

o umjetničkom. Grlić ga promišlja u njegovu metafizičkom korijenu i s dubokim i temeljitim poznavanjem stanja suvremene umjetnosti. On jasno vidi cijeli niz dobitaka i mogućnosti za samo umjetničko oblikovanje koje donosi tehnika: od "likovnog oblikovanja predmeta svakodnevne upotrebe" do "pozitivnog značenja za širenje vizuelne kulture i uopće humanizacije života", ali ostaje stalno oprezan pred opasnošću da umjetnost "podlegne" sirenskom zovu tehnike i samu sebe ne dehumanizira.

Uporno ukazuje na opasnost da unutrašnja ontološka strukturiranost znanstveno-tehničkog bitka ne "proguta" ontološku strukturu umjetničkog, i stoga njegovo stalno naglašavanje egzistencijalne dimenzije umjetničkog, kao zahvaćanje "cjelovitog i nedjeljivog umjetničkog doživljaja".

U promišljanju moderne umjetnosti Grlić ima jasan kriterij: razlikuje umjetnost od lažne umjetnosti. Oštro demaskira sve pseudoavangardne i pseudoumjetničke ekscese kao lažnu umjetnost. "Jer zapravo kič i nije drugo nego pomirenje sa stvarima i pojavama onakvima kakve one naprosto jesu...",¹⁹ piše Grlić, i time prirodu kiča vidi u lažnom životu. Kič je samo "estetska forma" tog lažnog života. Lažni ili kič život je život pomiren sa stanjem stvari. Njemu nedostaje bilo kakva ljudska dimenzija, i zato je kič ne samo umjetnički lažan, nego je i izraz lažnog života.

Grlić ustrajava na obrani umjetnosti koja i dalje nosi svoj "unutarnji humani smisao", te kaže s punim uvjerenjem: "Povratak umjetnosti mora se stoga, a ta je potreba u vijeku tehničke civilizacije očiglednija nego ikad, zbiti ponovno s onu stranu nekih formalnih novosti, na planu vraćanja u humanu vlastitost umjetničkog, s onu stranu bilo kakvog po-

¹⁹ Isto, str. 137.

vođenja za tehničkim, ideološkim ili drugim općim zahtjevima...”.²⁰

U jednom tehniciziranom i standardiziranom svijetu, Grlić vidi umjetnost u njenom prostoru slobode, kao dio njezinog autonomnog ontološkog izvora, ali i kao najautentičniji izvor za kritiku postojećeg i za stvaranje jednog ljudskog svijeta, ili jednostavnije: svijet bez ljepote i vrijednosti ljudskosti, ma kako on savršeno “funkcionirao”, više se i ne može zvati ljudskim svijetom.

Umjetnost tu ima središnju ulogu probijanja i otvaranja ljudske svijesti i savjesti postvarenog i otuđenog svijeta, svijeta “zaborava” ljudskog.

Grlić neprestano brani samu bit umjetničkog i umjetnosti: njezin predmet i “tijelo” jest čovjek u totalitetu svoje egzistencijalne upitanosti o svom životnom smislu, što je pitanje i filozofije i religije, ali jedino umjetnost može tu ideju donijeti u život kao ostvarenu formu, umjetničku *zbilju*, u svojoj konkretnoj, osjetilnoj i punoj životnoj istini. Umjetnost stoga treba čitavog čovjeka, njegov totalitet, i zato je ona “indeks” njegove egzistencijalne istine, sada i ovdje, bez (lažnih) transcendentnih kumira, bilo koje provenijencije.

Govor umjetnika

U svojoj studiji o Adornu Grlić ustvrđuje da je “stroga dioba na filozofe i umjetnike, posebno u našem vremenu, postala pomalo anakrona”,²¹ te da se “filozofija i umjetnost više ne mogu razlikovati ne samo po pojmu i intuiciji, već ni po manje izraženom polaritetu između mišljenja i pjesniko-

²⁰ Isto, str. 139.

²¹ Danko Grlić, *Izazov negativnog* (Odabrana djela), Naprijed-Nolit, Zagreb-Beograd, 1988., str. 23.

vanja”,²² čemu odgovara i izraz: esej kao njegova konkretna sinteza.

Grličev književni stil, ne znači samo ljepotu jednog književnog izraza, nego i više od toga, pokazuje da njegov duk-tus nosi snažnu sintezu misaonog i umjetničkog, u kojem nas susreće autentični govor autentičnog umjetnika.

On ne bi bio moguć bez njegove egzistencijalne i misa-one predanosti, do kraja, onom umjetničkom i životnom. I samo po tome bilo je i moguće da njegova misao odjekuje tako životno istinito.

Pišući o djelu F. Nietzschea i M. Krleže, da navedemo samo njih, ustvrdio je da se može pristupiti i pisati samo “o djelu”, dakle, izvan njega, jer bi autentična refleksija zahtijeva- vala gotovo isti rang mislioca i pjesnika. Mislimo da je Grlić postigao upravo takvu vrst cjeline i umjetničke snage, ne od- vajajući ono misaono i umjetničko u njihovu najvišem inten- zitetu. Zato mu je i moguće pristupiti samo na jedan način, što je i sam smatrao najvažnijim, a to je, naime, da i sami, u najvišem smislu, živimo stvaralački, smisleni i umjetnički život, dajući vlastiti prinos konkretnom humanizmu i konkret- noj utopiji, kao jedinom istinskom toposu naše ljudskosti. Tu se pokazuje, u svoj svojoj jasnoći, da je esthetos neodvojiv od ethosa, njegova najunutarnijega ljudskoga naloga.

Contra dogmaticos

U gornjem je naslovu sadržana sva napeta usmjerenost Grličeva mišljenja, što ga kao konstanta neprestano prati. I upravo u tome, čini nam se, leži sav slobodoumni i istinosni sadržaj čitave njegove duhovne i egzistencijalne pozicije.

²² Isto, str. 23.

“Sve što je postojalo, što postoji i što će postojati staviti pod nesmiljenu kritičku lupu i ništa ne prihvaćati bez radikalne skepse”.²³

Pisao je sa zanosom i enciklopedijskom akribijom o čitavoj galeriji sanjara, heretika i mučenika, želeći pokazati kako se teško i mučno probijala ljudska misao i ljudskost, do čega mu je bilo najviše stalo.

Pišući o Bl. Pascalu kaže: “Ali da li je apstraktna istina ili istina uopće najvrednija vrijednost? Ili je to tek punina ljudskog doživljaja, svijet srca, kako to misli Pascal?”.²⁴

Čini nam se da je ovo bitno mjesto za njegov vlastiti misaoni i ljudski habitus: “punina ljudskog doživljaja, svijet srca”, mjesto je gdje izviri i najljudskiji lik čovjeka i umjetničko koje ga oblikuje, kao njegova duhovna forma. Obuhvaća čovjeka u cjelini, i zato ništa ne može tako duboko potresti kao istinsko umjetničko djelo. Ljepota zgromljuje čovjeka u čitavom njegovom biću.

I baš zato što je Grlić tako intenzivno živio ljepotu, njegovi su misaoni nemiri nepresušni kao i sam život. “... srce je ljudsko neodredivo, neizmjerljivo, ono je svijet za sebe i po sebi”,²⁵ kaže Grlić, i otkriva nam vlastitu umjetničku i misaonu dimenziju: prostor srca, prostor unutrašnjosti čovjeka, mjesto gdje se rađa umjetnost i religija. Znanost tu nema nikakvih ovlasti. I umjetnost i religija ispunjavaju taj prostor kao najviše mogućnosti opstojanja, najvećih egzistencijalnih sumnji, razdiranja, ali i obasjanja, sreće.

Samo u tom prostoru zbiva se istinsko postojanje svakog čovjeka.

²³ Danko Grlić, *Za umjetnost*, Školska knjiga, Zagreb, str. 227.

²⁴ Danko Grlić, *Contra dogmaticos*, Praxis, Zagreb, 1971., str. 63.

²⁵ Isto, str. 65.

Grlić o Pascalu dalje piše: “Da, nema genija bez onog neproračunatog, samosvojnog, kreativnog, bez onog ludila stvaralačkog...”,²⁶ i to nam mjesto otkriva njegovo razumijevanje i življenje umjetničkog. Ovdje se najplauzibilnije iskazuje njegov temeljni stav: “ludilo stvaralačkog” nije samo najizvornije ontološko mjesto najviših ljudskih mogućnosti, nego je imperativ ljudske egzistencije, koja se u svim svojim stvaralačkim mukama probija na svjetlo, pred ogledalo, u kojem može uhvatiti obrise svog lica, koje ima neki smisao. Raste iz najveće tajne, koju treba rasvijetliti: tajnu života.

“Sve naše dostojanstvo sastoji se u mišljenju”,²⁷ kaže Pascal.

Misao kao dîga, koja povezuje čovjekov život, u najljepšim bojama, njegov prohod, krhkog, trenutnog postojanja.

Danko Grlić prošao je ispod dîge u strastvenom prekoračivanju, namirući neprocjenjivu prisutnost dostojanstva, ostavljajući nam njegov čisti sjaj.

²⁶ Isto, str. 68.

²⁷ Isto, str. 62.

VII. c. Filozofija – pjesništvo – svijet Vanje Sutlića

Poziv mislioca danas jest da brižnom analizom mogućnosti slobode unutar svijeta nužnosti na ovom njegovom rubu i preko njega budnim apelom pomaže čovjeku, kojemu doista nije svejedno da li kao čovjek jest ili nije... (Vanja Sutlić)

Naslovljena tema (i njeni relati) pretpostavlja eksplikaciju misaone pozicije u onome *bitnom*: iz cjeline Sutlićeva mišljenja doprijeti do shvaćanja *pjesništva* (ali i umjetnosti), u horizontu njegova “transfilozofijskoga” mišljenja.

Odmah se otvara i pitanje pristupa (metodskog susreta s ovim mišljenjem): iako je njegov stil nosi osebujni filozofski i književni duktus (s obratima, iznenađenjima, promjenama motrišta itd.), on je strogo sistematičan, jer mu je, prije svega, stalo do egzaktnosti mišljenja: “... egzaktnost mišljenja leži u preciznom kazivanju”.¹

Put u Sutlićevo mišljenje vodi kroz “rasklapanje” i analizu bitnih odrednica misaonog sklopa: praćenje “figura” mišljenja u njihovu kretanju, imanentno kritičko čitanje i su-mišljenje (“biti i su-vremenosti”), razumijevanje *pjesništva* iz novog bitkovno-ontologijskog horizonta “povijesnog mišljenja”.

To pred čime stoji Sutlić kao filozof, jest filozofija i svijet u svom *bitnom pitanju*: ono se više ne može razriješiti (od-

¹ Vanja Sutlić, *Kako čitati Heideggera* (Uvod u problematsku razinu “Sein und Zeit-a” i okolnih spisa), “August Cesarec”, Zagreb, 1988., str. 273.

govoriti) na način tradicionalne filozofije – potreban je obrat u mišljenju.

Filozofiju tematizira kao onu koja misli *bit povijesnog vremena*: ona mora biti su-vremena, ne da bi se tek zvala filozofijom, nego da kroz nju, ako je bitno mišljenje (su-vremeno) progovara (sam) povijesni bitak – nije odgovorna samo sebi, nego ponajprije *povijesnom bitku*: su-vremenost mišljenja je identitet bitka i mišljenja, kao bit povijesnog (bitka) čovjeka. Ako ispunjava ovaj uvjet, filozofija je bitno mišljenje ili mišljenje biti su-vremenosti.

Povijesno problematiziranje filozofije iz biti povijesnog vremena znači: povijesni se bitak ispunio do oblika, čiju bit filozofija više ne može dohvatiti “transcendiranjem”: bitno mišljenje (filozofija) mora prijeći svoju granicu postajući bitno ne-moguća, smjestiti se u samo središte povijesnog bitka i, zajedno s njim, kroz revolucionarni obrat, ra-stvarati u svoje (novo) ležište povijesnog bitka.

Sutlić nastoji oko “pomirenja” u misaonom bitku su-vremenosti: pomirenja *sofia* i *to sofon*, koji prelaze u *Hen panta*, što bi značilo otvaranje “iskona novoga svijeta” i samonadmašivanje filozofije u njemu.

Ontologijsku mogućnost ovog pomirenja Sutlić nalazi u Marxovu mišljenju revolucionarnog obrata u osi (bitku) postojećeg (građanskog) svijeta: “Jer, filozofiju je nemoguće ukinuti osim njenim *ozbiljenjem* (Marx), tj. dovođenjem u svijet onoga što ona u biti jest: nastojanje oko dospijevanja u iskonsku zbornu smirenost sabranog pomirenja jednoga i svega u zgodi svijeta”.²

Obrat se mora dogoditi u *zbilji* svijeta, da bi se i filozofija u svojoj biti o-zbiljila. To, međutim, nije kraj filozofije

² Vanja Sutlić, *Bit i suvremenost* (S Marxom na putu k povijesnom mišljenju), “Veselin Masleša”, Sarajevo, 1972., str. 100.

nego, naprotiv, temeljna pretpostavka njezine *bitne (prave)* postavljenosti u povijesnom bitku: ne više u “pretpovijesti”, nego u “pravoj povijesti” (Marx) bitka (čovjeka): neotuđenog stvaralaštva – *poiesis*, kao njegove najviše ontologijske (i antropologijske) mogućnosti.

“Pa ipak, pred njom, baš kao takvom, jest njena izvanredna šansa: *da uspije ovaj put doista, time što će se nadmašiti kao filozofija* i učiniti su-višnom u ime smislene zbilje same”.³

Na tragu Marxova mišljenja, Sutliću je kao misliocu odsudno stalo: da se izvrši bitan obrat u svijetu, revolucionarni obrat mišljenja, kako bi sama zbilja postala smisljena (ljudska). To nije više samo Hegelova “umna zbilja”, to je upravo Marxova *ljudska zbilja*, zbilja čovječnog čovjeka.

Bit filozofije Sutlić problematizira kao bit vremena: filozofija jest (sebi) bitna ukoliko ne samo otkriva (misli) bit vremena (suvremenost), nego je su-vremena, “time što pušta da je sama zbiljska budućnost kao bit vremena nadmašuje”.⁴

Time filozofija postaje, u ozbiljnoj igri čovjeka i bitka s biti vremena kao “zbiljske budućnosti”, su-konstitutivno (povijesnom bitku) samo-nadmašivanje.

Marxovu misao slijedi kao misao “budućnosti” u kojoj će “vrijeme” biti “prostor” za zbivanje” *ljudskog vremena*” kao jedino bitnog: “Čovjek – a samo slobodan čovjek je čovjek – jest biće budućnosti”.⁵

Oko pitanja biti i strukture suvremene filozofije, kreće se istodobno i pitanje o bitku suvremenog svijeta, što znači o njegovoj *krizi*, ali i njegovoj mogućnosti kroz novu vremenitost (“iskon budućeg svijeta”).

³ Isto, str. 102.

⁴ Isto, str. 102/103.

⁵ Vanja Sutlić, *Uvod u povijesno mišljenje*, “Demetra”, Zagreb, 1994., str. 168.

“Ako je filozofija doista nekako u vezi s biti vremena, proizlazi iz *krize* starog svijeta, koji je ujedno *iskon* novog – pa su time bitno ograničene mogućnosti u orijentiranju u biti vremena. Drugim riječima: artikulacija mora iskazati bitne mogućnosti”.⁶

“Dovodeći filozofiju u pitanje, tematizira se bit vremena”⁷ i zato je bitno pitanje: o “samoodređenju” filozofije ovisi i samoodređenje svijeta.

Čovjek (kao mišljenje-filozofija) i bitak ulaze u bitni razgovor i o tome sve ovisi. Ovi korelati, međutim, nisu neka fenomenologijska povijesna igra čovjeka i bitka, nego *najodsudniji povijesni susret*, o kojem ovisi sudbina *i* čovjeka *i* bitka.

Vrijeme se ne tematizira kao okvir za zbivanja, nego kao ono koje nosi “samo *bivanje* svijeta”, njegovo “dozrijevanje”, “dovršavanje”. U njegovu “središtu”, “apsolutu” nàdaje se “iskon svijeta” i njegove faktičke mogućnosti: “povijesno jednokratnog odnosa”. Zbog toga povijesna zgoda (i “nezgoda”) bitka može i promašiti: na čovjekovu je mišljenju da tu otvorenost povijesnog bitka drži otvorenom za najviše mogućnosti. Stoga i odgovornost čovjeka (mišljenja) spram bitka, što znači spram samoga sebe. Zato je pitanje filozofije o sebi samoj tako presudno: ne samo za bit su-vremenosti, nego za sudbinu čovjekova bitka uopće.

Novovjekovnog čovjeka i njegov način proizvodnje, Sutlić eksplicira kao naročiti odnos i proizvodnju povijesnog svijeta. Ne samo da “radno vrijeme” nema smirenosti u sebi, nego i njegovi uradci (proizvodi) nemaju svrhu u sebi, jer se ona premješta u neku “nadstvarnu vrijednost”.

⁶ Vanja Sutlić, *Bit i suvremenost* (S Marxom na putu k povijesnom mišljenju), “Veselin Masleša”, Sarajevo, 1972., str. 104.

⁷ Isto, str. 104.

Ova čovjekova postavljenost u načinu povijesne proizvodnje, "proizvodi" čovjeka koji bivstvuje tako da mu dani bitak izmiče.

U svom sistemu apsolutnog duha, Hegel je *ukinuo vrijeme*, te se bit vremena, "u mjeri građanskog svijeta", više ne može odrediti drugačije nego kao "vječno vraćanje jednakog". Pojam vremena građanskog svijeta posve korespondira (a čini se da je u svojoj biti i međusobno uvjetovan) s otuđenim radom: "jedini bitan zadatak filozofije je da se "*razbije*" taj "besmisleni nihilistički krug rada" no "nedostaje revolucionarni obrat koji jedino otvara krug".⁸

Sutlić precizno situira položaj posthegelovske filozofije koja, s jedne strane, "abdicira od svoje ambicije da faktičnost pomiri sa smislom i, s druge strane, nedostatkom revolucionarnosti promašuje izvrsnu priliku da smisao pomogne unijeti u faktičnost"⁹, te jasno vidi povijesnu granicu ove filozofije: ona, kao takva, više ne može odgovoriti novom povijesnom zahtjevu da se *smisao ozbilji*, da bude zbiljski konstituens svijeta.

Posthegelovska filozofija, kao o-graničena, pada u krizu sebe same: ispada iz bitnog razgovora s povijesnim bitkom. Samo revolucionarnim iskorakom izvan svoje granice, daje šansu filozofiji da se *ozbilji*, "da svoju krhku sadašnjost nadmaši u iskonskoj budućnosti".¹⁰

Sutlić opisuje i rastvara novi pojam vremena u novovjekovnoj produkciji života, u procesu postvarenog i otuđenog rada: vrijeme se kondenzira u "aktualni trenutak" (koji je već podložan jeziku proračunljivosti), što posvema "diskontinuir

⁸ Isto, str. 106.

⁹ Isto, str. 106.

¹⁰ Isto, str. 106.

bivstvovanje”: oduzima mu *smisao* kao najvažniji ontologijski konstituens vremena.

Tematizacija filozofije i biti povijesnog svijeta, tematizacija je istog pitanja: filozofija treba dati odgovor na pitanje o *biti (svjetskog) povijesnog razdoblja (epohe)*, ali i *otvarati njegove mogućnosti* : kao bitan razgovor s bitkom, ona je odgovor čovjeka bitku i bitka čovjeku. Filozofija (mišljenje) iz svoje biti, vodi taj raz-govor i dijeli (s bitkom) odgovornost za sudbinu *i bitka i čovjeka*.

No, tematizacija građanskih filozofija, koje (nekako) dohvaćaju bit vremena, problematizirajući i sebe same, za novu povijesnu konstelaciju bitka nije više dovoljna: filozofija može odgovoriti svojoj biti jedino u smislu Marxova zahtjeva “nadmašivanja filozofije u etabliranju svjesnog bitka, bivstvjuće svijesti”.¹¹

Samo filozofija može misliti svoju krizu i krizu povijesnog vremena, i jedino ona (iz sebe same) može tu krizu i razriješiti (nadmašiti): “Nadmašiti se mogu (filozofije – M.L.) samo svojim ozbiljenjem: *pro-iz-vodnjom smislene zbilje u cjelini povijesnog sklopa*. Ali put nadmašivanja vodi *kroz* filozofiju”.¹²

U tome vidi prednost Marxove filozofije: ona krizu nadmašuje kao filozofija, ali i “kao *ne-filozofija*” i time je superiorna ostalim građanskim filozofijama.

Proizvodnja smislene zbilje u cjelini povijesnog sklopa, njezin je teorijski i praktički postulat, u čemu treba vidjeti i situiranje pjesništva (i umjetnosti općenito), što otvara pitanje: kakvo je mjesto *pjesništva* u cjelini povijesnog sklopa?

Sutlić se stalno vraća temeljnom pitanju: bit filozofije jest dopiranje u bit (smisao) vremena: u njemu se prelamaju i sva

¹¹ Isto, str. 109.

¹² Isto, str. 109.

ostala filozofska pitanja, pa tako i ono o biti umjetnosti. “Dublje” prodiranje u bit vremena za njega znači: “u smjeru iskona budućnosti”. To je pravi interes mišljenja su-vremenosti.

Usmjerenost na bitno mišljenje je orijentiranje na mišljenje “istinite *budućnosti* koja sada i svagda i svemu podaruje stalnost”.¹³

Pritom se ne misli na neku temporalnu, utopijsku dimenziju budućnosti, nego na bitno mišljenje koje *otvara mogućnosti* za “proizvodnju smislene zbilje u cjelini povijesnog sklopa”.¹⁴

Tek *unutar* toga može se problematizirati mjesto i uloga pjesništva (i umjetnosti općenito).

Istinsku (i posljednju) bit filozofije Sutlić misli u “revolucionarnom ozbiljenju” kroz njezino samonadmašivanje.

“Nadmašivanje metafizike” ne može uslijediti u novom, na blizini izvornom grčkom mišljenju utemeljenom “kazivanju”, poput onog pjesničkog (koje bi valjda trebalo da bude garant protiv zapadanja u metafizičko “predstavljanje”) – nego samo putem bitnog vezivanja uz krizu pripremljenu, revolucionarnu izmjenu starog u novi svijet”.¹⁵

Ono pjesničko (a time i sva umjetnost) ima “pripremnu” ulogu (kao i filozofija), za revolucionarni (bitan) obrat u biti povijesnog vremena. Utoliko je i Heideggerovo bitno mišljenje za Sutlića priprema za pravi susret s Marxovim mišljenjem.

U svakom slučaju, neovisno o interpretaciji međusobnog odnosa (i utjecaja) ovih filozofija, one su, uz Hegelovu filozofiju, odlučujuće za razumijevanje njegova mišljenja.

Pored unutarnjih razloga sustajanja Heideggerova mišljenja, o čemu je problematski pisao u svojoj magistralnoj knjizi

¹³ Isto, str. 110.

¹⁴ Isto, str. 109.

¹⁵ Isto, str. 112/113.

Kako čitati Heideggera, Sutlić njegovu insuficijenciju u razumijevanju povijesti vidi u tome što je “svoju orijentaciju u biti vremena, uslijed ignoriranja faktičkih povijesnih snaga povezaao s jednom, u biti opet jednostranom, “mitologijom” bitka, s “novom jednom”, volens nolens, *metafizikom* govora i tako ostao u “ideologijskoj situaciji” koja, precjenjivanjem uloge historije filozofije, zatvara vidik u *vezu* posljednje instancije svega filozofiranja s revolucionarnom misijom čovjeka-radnika.../kojemu je/...postavljen povijesni zadatak da *posvemašnjom revolucijom svijeta u njegovom iskonu otvori mogućnosti istinske povijesti*”.¹⁶

To nije “oprostaj” od Heideggerova mišljenja, nego utemeljenje novoga, Marxova, i u tom horizontu, nagovještaj *pjesništva*.

“Gdje je *korijen* ovog otuđenja i gdje su *granice* njenog produbljivanja?”.

“Njegov korijen leži, naposljetku u onome što *Marx* naziva “otuđenjem slobodne ljudske djelatnosti u radu”. Ljudska djelatnost kao *odjelovljivanje* bića u svijetu prestala je u novovjekovnoj povijesti biti *proizvodnjom radi bića samih u njihovoj punini* (potcrtao – M. L.), koju im podaje čovjekom pričuvano prisuće bitka, i postala *radom*, koji sve što jest nivelira u apstraktne svoje uratke-učinke”.¹⁷

Ovo je bitno mjesto za našu tematizaciju: “proizvodnja radi bića samih u njihovoj punini” (što znači u njihovoj slobodi), vodi prema samoj biti Sutlićeva mišljenja: *pjesništvu*.

Ali to, “dimenziju iskonske misli-zbivanja (“svjesnog bitka”), nakon Marxova zahtjeva za ozbiljenjem filozofije i njenog prevladavanja, više nije moguće misliti “anti nego *trans*

¹⁶ Isto, str. 128/129.

¹⁷ Isto, str. 133.

filozofijski, a upravo to – ta transfilozofijska dimenzija iskona – jest tema misaone povijesti i probni kamen povijesti marksizma”.¹⁸

Sutlić inaugurira jedan novi tip mišljenja, “transfilozofijski”, iz same biti povijesnog sklopa i vlastitog razvijanja Marxova mišljenja.

To mišljenje odgovara novom bitkovnom sklopu povijesti i bitnoj intenciji Marxova mišljenja: “obratu u iskonu povijesnog svijeta”, što uključuje da ono, kao transfilozofijsko mišljenje, ima posla s “biti vremena” i smještavanjem čovjeka u njegovu “povijesnu, tj. suvremenu bit”.

Jedan od načina kojim se čovjek treba pripremati za ovaj “obrat u iskonu povijesnog svijeta” jest, misli Sutlić, i pravo čitanje velike književnosti.

Na pozadini čitanja velike književnosti, slijedeći Heideggerovo mišljenje, nalazi jednu od mogućnosti pripremnog mišljenja za povratak čovjeka u ono bitno (lógos, smisao) svoje povijesne egzistencije: “iz izgubljenosti *vraća se/ samom sebi*”, iz otuđenosti (epohalne) svog povijesnog bitka.

To je ključno križište Sutlićeva mišljenja: autentični povijesni smisao (lógos) susreće se s individualnom egzistencijom – poklapanje biti povijesnog vremena i vremena (smisla) egzistencije pojedinca.

Međutim, to nije stanje, nego aktivni (stvaralački) put u bit povijesnog vremena (egzistiranja): “samo ulaganjem vlastite biti dospijevamo u povijesnu mjeru”.¹⁹

“U pitanju: kako i zašto čitati veliku književnost traži se od onoga koga pitanje poziva, od čovjeka današnjice, da se

¹⁸ Isto, str. 137.

¹⁹ Isto, str. 146.

sabere za ono što je u književnosti sabrano. On se sabire kad se iz izgubljenosti vraća samom sebi".²⁰

To je jedan od putokaza koji vodi prema onome što smo nazvali pjesništvom, koje nije "pojam" (što bi sugeriralo jedan metafizički postav), nego se gradi i sabrano priprema za "iskon istinske povijesti".

"Zato su velika djela književnosti *revolucionarna* u pravom smislu riječi. *Izmjena u nama je izmjena nas do naše biti, do postizanja i sabiranja sebe samih*".²¹

Književnost nije samo priprema, nego i najodsudniji način (forma) *dospijevanja u vlastitu bit*, ne samo u povijesnom horizontu, nego i za njegovu individualnu egzistenciju.

Tu je Sutlić u svom temeljnom polazištu "(svega) ljudskog putovanja": napor svakog pojedinačnog egzistiranja za prispijevanje *u vlastitu bit i u bit povijesnog vremena, kroz stvaralačko življenje svoje ljudske biti*.

Utoliko je umjetnost (ovdje književnost) najdublja čovjekova (ontologijska) mogućnost: kako po svom ontologijskom izvoru, tako i mogućnošću da oblikuje (svojim konkretnim umjetničkim bićem) bitna pitanja čovjekove egzistencije-ljudskosti.

Književnost u svojim djelima čini stvarnom "našu nepovljivu, nezamjenljivu, iz vremenskog trajanja izdignutu, od prošlosti izborenu i u povijesti sačuvanu *djelotvornu ljudskost*".²²

Književnost je, dakle, jedna od najviših oblikovnih formi čovjekove povijesne i individualne egzistencije, vremenita i bezvremenita, povijesna i natpovijesna, trajna i živa *spona* čovjeka i njegove biti: "djelotvorna ljudskost". Naglasak na

²⁰ Isto, str. 160.

²¹ Isto, str. 161.

²² Isto, str. 162.

“djelotvorna ljudskost” pokazuje Sutlićevo razilaženje s filozofijama egzistencije: egzistencija nije tek “privatni” (“subjektivni”) “posao” življenja, nego kroz *ozbiljenje ljudskosti čovjeka* ulazi na pravi način u (povijesni) čovjekov svijet (bitak).

To je bitno mjesto koje pokazuje razliku Sutlićeva mišljenja i brojnih filozofskih i estetičkih razmatranja “o biti umjetnosti”: umjetnost nije samo izraz ljudskosti pojedinačne egzistencije, nego je, po svojoj biti, “djelotvorna ljudskost”, koja svojom cjelovitošću omogućava čovjekovu bit, da čovjek uistinu bude čovjek, a ne tek biće među bićima, stvar među stvarima. Umjetnost pomiruje ontologijsko, povijesno i egzistencijalno samoga čovjeka i njegovo je najdragocijenije nasljeđe.

Umjetnost, ovdje velika književnost, omogućuje nam da “*udjelom vlastitog bivstvovanja sabiremo posljednje mogućnosti svega ljudskog*”.²³

Naglasak na “posljednje mogućnosti”, a ne “najviše mogućnosti”, znači upozorenje na presudnu važnost umjetnosti (velike književnosti) za samootuđenog čovjeka u građanskom svom bitku, a “najviše mogućnosti” već su implicirane njegovim temeljnim stavom.

Smisao svake pojedinačne egzistencije Sutlić prepoznaje samo u “uspjelom dodiru s *biti* povijesti”, i otuda njegov stav o nadmašivanju filozofije egzistencije (kao pojedinačne) u povijesnom njenom sidrištu: *samo povijesno dodirnuti (postignuti) bit, pojedinačnoj egzistenciji daje smisao i ispunjava njenu bit*. Bez toga ona ostaje b-ludjeti (u svojoj rascijepljenosti i izgubljenosti) za svojim drugim licem (drugobitkom), ostavljena od svoje biti.

U utemeljivanju povijesnog mišljenja Sutlić baštini Heideggerovo mišljenje o fundamentalno-ontologijskom povijesnom

²³ Isto, str. 162.

odnosu čovjeka i bitka: "... čovjek zbog svoga *bitkovnog ustrojstva* (potcrtao – M.L.) ne egzistira iz samstva, iz sebe kao subjekta, nego je *otvoren iz egzistencijalnog* odnosa spram bitka kao takvog bića u cjelini"²⁴, pri čemu "način ljudskog bitka, tj. bitka tubitka ... *ne nastaje* u egzistenciji, nego je *preko* nje isključenost, otvorenost, čistina bitka uopće u cjelini bića ...".²⁵

Tu se vidi egzistencijalno-ontologijsko zasnivanje egzistencije čovjeka *u* i *po* povijesnom bitku, za razliku od filozofija egzistencije (kao npr. u Sartrea) kod kojega se "na području "ništa", svijesti odvija stalna borba za slobodu; svako određenje "pour-soi" baca natrag u "en-soi", definiranje jedne pozicije jest njena negacija, negacija svijesti koja je negacija i time vraćanje u bitak".²⁶

Pjesništvo Sutlić shvaća kao (u govoru) sabiranje života u svojoj biti.

Pritom se tu radi i o poeziji i o filozofiji.

Obje na različit način govore o biti našeg života.

Ovome bismo mogli dodati i ostale umjetničke forme, jer i one nastaju iz istog ontologijskog izvora: iz otvorenosti-slobode-sačinjanja svoje biti (života).

"Pjesništvo kao *poiesis*, djelo kao sačinjanje je sabranost (lógos). Sabirati, sabrati našu bit, koja je *djelo* (*praksa* – u sveobuhvatnom Marxovom smislu), znači pravo čitati. Pjesništvo postoji o ovom čitanju i u njemu, nigdje drugdje".²⁷

²⁴ Vanja Sutlić, *Kako čitati Heideggera* (Uvod u problematsku razinu "Sein und Zeit-a" i okolnih spisa), "August Cesarec", Zagreb, 1988., str. 82.

²⁵ Isto, str. 133.

²⁶ Vanja Sutlić, *Metafizika nemoćne slobode*, u: Jean-Paul Sartre, *Egzistencijalizam je humanizam*, "Veselin Masleša", Sarajevo, 1964., str. 75.

²⁷ Vanja Sutlić, *Bit i suvremenost* (S Marxom na putu k povijesnom mišljenju), "Veselin Masleša", Sarajevo, 1972., str. 163/164.

Pjesništvo je bit sve(kolike) umjetnosti, kao njezin ontološki izvor: “Kao ljudi smo svagda u mogućnosti svega ljudskog, jer smo u vezi s biti onoga što jest, s *izvorom* svega”.²⁸

U reduciranju umjetnosti na “subjektivni doživljaj” (“emocije”) i u “operativno-instrumentalnoj” funkciji umjetnosti (u modernoj umjetnosti), Sutlić vidi sniženje biti umjetnosti, koja mora imati “*otvorenost* spram onog što nadilazi čovjeka i po čemu čovjek tek jest čovjek”.²⁹ Otvorenost tu znači otvorenost za bitak, za njegov bitni na-govor.

Sutlićeva kritika moderne (“apstraktne”) umjetnosti cilja točno: “apstraktna umjetnost” postaje “svijet *bića*”, postavši svijetom *predmeta* i “čisti posljednje tragove svjetovne punine”.³⁰ Smještava se u predmetno biće među drugim bićima i utoliko *izlazi* iz biti pjesništva. “Pjesništvo, daleko od svake poezije, jest *spjev* i *govor* (lógos) u smislu sabiranja nas za zvuke i glas onoga što u sabranom govori i utoliko mu podaje *nužnost* i *strogost*, koju nikakva “egzaktnost” ne može dostići”.³¹

To je pravo mjesto Sutlićeve tematizacije *pjesništva kao bitnog govora (bitka)*, koji je u modernoj umjetnosti izgubljen.

Ovaj se govor nalazi jedino u pjesništvu i filozofiji koji, “kazujući pjesnički isto, iako ne jednako”, “prebivaju blizu, no na najodjeljenijim bregovima”, kao “temeljni odnos-pristup čovjeka biti svega što jest (bitku)”.³² To je misaoni horizont s kojeg Sutlić kritički sagledava položaj i bit moderne umjetnosti.

²⁸ Isto, str. 165.

²⁹ Isto, str. 167.

³⁰ Isto, str. 168.

³¹ Isto, str. 168.

³² Isto, str. 168.

Postavljanje bitnog pitanja koje se *iz-kazuje* u pjesništvu i “stavlja nas u pitanje”, ontologijsko je određenje. Važno je napomenuti ono što Sutlić stalno naglašava i što čini njegovu poziciju u tematizaciji pjesništva (i umjetnosti uopće): to nije nešto što se nas, naše egzistencije, samo “privatno” (“subjektivno”) tiče, nego je tu uvijek na djelu jedan otvoreni povijesni horizont, kojega naziva “povijesnim mišljenjem”.

Unutar pitanja o pjesništvu (i umjetnosti), kritički govori o estetici, koja u svom predmetnom okružju ne stavlja u pitanje “filozofiju kao *filozofiju* i pjesništvo kao *pjesništvo*, još manje njihovu upitnu naročitu vezu ...”.³³

Smatra da je “cilj bitnog pitanja” “bitak filozofije i pjesništva”, no ono nije ni logičko, ni historijsko, nego *povijesno* pitanje. Ono povijesno je bitni topos, u kojem se zbiva “zгода bitka” i njegovo bitno pitanje kroz filozofiju i pjesništvo.

Samo po bitnom pitanju, jer ono nas “same stavlja u *pitanje*”, možemo ući u bit vremena i biti su-vremeni: po bitnom pitanju postajemo povijesna bića. Taj status nije dat, po pukom trajanju među bićima, nego je *zadatak*, kao što je (jednako) zadatak *i* pjesništva *i* mišljenja (filozofije).

“Kad danas mislimo o upitnoj vezi filozofije i pjesništva, a mislimo tako da *bitno pitamo*, tada provodimo obrat s nama samima u ime onog Heraklitovog *to sofon* ili Marxove *zavičajnosti*, tad nastojimo oko ukidanja otuđenja u nama samima”.³⁴

Sljedeća rečenica otvara i ujedno zatvara bit Sutlićeve misaone i ljudske intencije: “Bit filozofije je nešto što *nadilazi* sve puko filozofijsko i *pronosi sve ljudsko* i s njime ujedno *sva bića povijesnog svijeta*”.³⁵ (potcrtao – M. L.)

³³ Isto, str. 172.

³⁴ Isto, str. 177.

³⁵ Isto, str. 178.

I na ovom mjestu nalazi se jedna riječ, koja se stalno pojavljuje, kao bitna, u Sutlićevu mišljenju: riječ *ljudsko*.

Čini se da ona nije mišljena samo u svojoj humanističkoj (Marxovoj) verziji čovječnog čovjeka, nego da ona (ovdje) ima upravo najviši *bitkovni* karakter: ono ljudsko je govor (glasnik) samoga bitka. Zato je filozofija (mišljenje), kao put, raz-govor s bitkom, od najveće važnosti za čovjeka, kako bi osluhnuo njegovu riječ i njome ispunio (svoj) povijesni bitak kao smisleni bitak.

Može li se onda reći da je filozofija (mišljenje) najviša “znanost” slušanja, osluškivanja bitka?

Sutlić određuje *pjesništvo kao bit umjetnosti*, premda ono samo nije ništa umjetničko, ako se pod time razumijeva posao umjetnika i njegova djela: iako “kroz njih provijava poetičko u iskonskom smislu”, oni su ipak “indeks otuđenja pjesništva”. To je ključno mjesto Sutlićeva tematiziranja pjesništva: pjesništvo on misli kao *ispunjeni (pravi) čovjekov povijesni bitak*, a sve forme umjetnosti i umjetničkih djela, indeks su, još uvijek, čovjekova otuđenja (s pretpostavaka starog /građanskog/ svijeta). Samo prispjećem, revolucijom pripremljenim, u iskonski povijesni bitak, pjesništvo može progovoriti najčistijim jezikom bitka i čovjeka: *u samoj zbilji progovara pjesništvo kao govor slobode*.

Najzaoštrenije otuđenje umjetnosti vidi u njezinoj znanstveno-tehničkoj instrumentalizaciji, i zato se, smatra Sutlić, s pretpostavaka starog (građanskog) svijeta, više ne može spasiti ni pjesništvo ni umjetnost.

Samo revolucionarnim obratom u biti svijeta, može se otvoriti mogućnost čovjeku, da bude čovječan i da pjesnički živi.

Pjesništvo tematizira u dvoznačnoj dimenziji: u odnosu na bića umjetnosti i u odnosu na sva ostala bića: pjesništvo

omogućuje umjetnosti da u umjetničkim tvorbama sabiru i izriču bića.

S druge strane, pjesništvo kao “izvor povijesnog svijeta”, “otvara *horizont, obzor, svijet* (svjetlo) umjetničkih bića podjednako kao i znanstvenih, moralnih, pravnih i religioznih”.³⁶

Pitanje jest: da li ovaj (sveobuhvatni) značaj pjesništva, kao izvor povijesnog svijeta, ipak pretpostavlja da su umjetnička bića najvišeg bitkovnog ranga (sačinjanja bića iz otvorenosti pjesništva bitku), ili ona, načelno, imaju isti bitkovni rang kao i ostala bića u svijetu?

Čini nam se da je upravo u umjetničkim bićima (djelima) najjači sjaj, *iz* pjesništva proizašao, onog novog, još ne-videnog (tek slučenog), dakle autentično povijesnog, do čega mu je najviše stalo.

“Pjesništvo je sačinjanje, odjelovljivanje svega što jest (bitka) u povijesnom svijetu – istovetno što Marx naziva praksom kao biti čovjeka”³⁷, znači još jedno mjesto, pored ostalih toponima Sutlićeva mišljenja, koje vodi k onom bitnom njegova transfilozofijskoga mišljenja: *pjesništvu*.

“Pjesništvo kao sačinjanje” tu nije mišljeno samo u Heideggerovu smislu najotvorenijeg (svjetla, čistine, *Lichtung*) u fundamentalno-ontologijskome značenju otvorenosti bitka, nego se povezuje s onim što Marx naziva “praksom kao biti čovjeka”.

U odnosu na “pjesništvo” to je bitna razlika i “nadmashivanje” Heideggera Marxom, jer “Marxova misao *prakse* sjedinjuje bit (bitak) umjetnosti, čina i čiste misli – gledanja. *Praksis* kao *pro-ductio, proizvodnja* bića iz bitka i *odjelovlji-*

³⁶ Isto, str. 180.

³⁷ Isto, str. 181.

vanja bitka u bićima povijesnog svijeta jest *poiesis* u iskonskom smislu”.³⁸

Najeksplicitnije izraženo Sutlićevo razumijevanje pjesništva, jest u njegovu misaonom sporu s Hegelom, čiji pojam “apsolutnog znanja”, iz svoje unutarnje granice, mora nužno prijeći u praksu, koja “više nije praksa za razliku od teorije nego *teoretička* praksa, i nije praksa za razliku od *poiesisa*, nego *poietička* praksa. To je u *ukinutom i sačuvanom obliku* jedinstvo teorije, prakse i *poiesis*”.³⁹

Filozofija je ukinuta u ovom *jedinstvu* teorije, prakse i *poiesisa*. Namjesto tradicionalne filozofije, sada je na djelu *teoretička praksa*, a namjesto pojma pjesništva *poietička praksa*.

Sutlić otvara fundamentalno pitanje novog mišljenja primjerenog novom (zbijskom) bitku (povijesnog) praxisa: iz novog odnosa spram cjeline svega što jest (biva) sve je otvoreno, i mišljenje “... u nizu eksperimenata dokučuje ono što je bitno”.⁴⁰

Mišljenje sa svojim eksperimentima, konstitutivni je moment (i to najvažniji) zbilje same (zbijskog bitka), eksperiment njene zbiljske biti.

Sutlić “*modelski* istražuje *moгуćnost* jednog drugačijeg mišljenja”⁴¹ i naziva ga “povijesnim mišljenjem”, određujući ga kao niz eksperimenata.

Govoreći o razlozima neuspjeha Heideggerova povijesnog mišljenja (iako mu je on dao epohalni prinos), Sutlić se zauzima za jedno “mišljenje koje će misliti povijest i vremenitost čovjeka i vrijeme bitka u drugačijem priklonu pitanja, iz

³⁸ Isto, str. 181.

³⁹ Vanja Sutlić, *Uvod u povijesno mišljenje*, “Demetra”, Zagreb, 1994., str. 158.

⁴⁰ Isto, str. 158.

⁴¹ Isto, str. 159.

jednog pokušaja koji neće biti zatvoren ni u krugu dijalektike totalnosti bitka i vremena, ni u jednoj "lošoj beskonačnosti" otvorenosti razlike bitka i vremena"⁴².

Sutlić misli da bi stvar ispala drugačije da je Heideggeru, umjesto ontičko-ontologijskog modela individuuma u njegovoj samosvojnosti, poslužilo ono što Marx naziva "svijet čovjeka, država, socijetet"⁴³, jer "... čovjek *jest* tek po svijetu, on se konstitutivno definira u svijetu".⁴⁴

Uvođenjem Marxova mišljenja prakse, Sutlić praxis određuje kao ontologijski – *poietički* fundament novog bitkovnog sklopa: "odjelovljivanje" svih novih bića povijesnog svijeta (ne samo umjetničkih). Utoliko i njegova suspektност (pa i kritičnost) spram umjetnosti s pretpostavaka starog (građanskog) svijeta, koju smatra jednim od indeksa otuđenja čovjeka od svog (pravog) bitka.

Tek u pravom (neotuđenom) bitku, koji se ima pripremiti/dogoditi revolucionarnim obratom u biti (osi) svijeta (i čovjeka), pjesništvo nije, u ontologijskom smislu, rezervirano samo za umjetnost, nego je *sva pro-izvodnja novih (povijesnih) bića kroz pjesništvo kao zbiljski povijesni praxis – slobodu*.

Iako kritičan prema umjetnosti (starog svijeta), koja na sebi nosi znak čovjekova otuđenja, umjetnost, i uza sav svoj *prividni* značaj unutar povijesnog bitka, ipak u sebi nosi ontologijsku mogućnost i neki *nagovještaj*, u svom pred-sjaju (Bloch) onog mogućeg – budućeg.

Umjetnost (ali i filozofija) mora "sustajati tako dugo dok se pjesništvo (*poiesis* – *praksis*) iz skrivenog izvora naših čina

⁴² Vanja Sutlić, *Kako čitati Heideggera* (Uvod u problematsku razinu "Sein und Zeit-a" i okolnih spisa), "August Cesarec", Zagreb, 1988., str. 227.

⁴³ Isto, str. 224.

⁴⁴ Isto, str. 262.

ne *obradi* u otkrivanje, *neotuđeno zbivanje biti čovjeka*".⁴⁵ (potcrtao – M. L.)

Tek ovim "obratom" pjesništvo progovara svojim *izvornim* glasom.

U tome umjetnost (i njezin način pro-izvodnje bića) ima načelno jednak status kao i pro-izvodnja ostalih povijesnih bića (koje odlikuje ono novo, kao "izdizanje iz faktičnosti povijesnog svijeta").

Tematiziranje "obrata" i "revolucije povijesti", kao obrat iz "posvemašnjeg otuđenja" u "iskonsku zavičajnu budućnost, u kojoj i po kojoj jesmo s vremenom, tj. suvremeni"⁴⁶, jest nada u moć mišljenja.

Ta nada istovremeno znači: raditi i istrajati na pripremi pretpostavki za obrat u jedan istinski ljudski svijet i uistinu ljudski život.

To je Sutlićeva misaona i ljudska nadarbina, ali tim preš-niji zadatak svih onih kojima je (još) stalo do mišljenja i odjelovljivanja ljudskog svijeta: da *sve što jest u povijesnom svijetu bude dovedeno u svoju bit*, jer su sva (istinska) bića bića povijesnog svijeta.

Sučeljavajući se misaono s biti moderne umjetnosti, napose s tendencijama njezine konformnosti (kao simptoma otuđenja), jedino još u filozofiji, koju vidi bližom pjesništvu, nalazi da je "*kritička* s obzirom na ono što jest, i tako pitajući, zabrinuta je za *ono što će biti*"⁴⁷, dok umjetnost određuje kao onu koja, iz sadašnjosti, pruža *sliku* "mogućeg života", ali ne i *život sam*.

Sutlić u "obratu otuđenja u njegov zavičaj", nalazi rješenje "upitne veze filozofije i pjesništva": razrješava se u "*obratu*

⁴⁵ Vanja Sutlić, *Bit i suvremenost* (S Marxom na putu k povijesnom mišljenju), "Veselin Masleša", Sarajevo, 1972., str. 181.

⁴⁶ Isto, str. 182.

⁴⁷ Isto, str. 182.

ljubavi (*filia*) spram biti u suglasje (*homologiju*), u harmoniju i sklop – sklad (*kosmos*): to se postiže u “*obratu* filozofije kao svijesti o bitku u *svjesni bitak* čovjeka, koji je ujedno svijest bitka”.⁴⁸

“S ovim se *obratom* zbiva izmjena volje za djelo u *djelo samo* – u *pjesništvo*, po kojem *jesmo to što jesmo*”.⁴⁹

S Marxom, misli Sutlić, čovjek dopijeva u ono pjesničko, u sklad “svjesnog bitka čovjeka”, koji je ujedno “svijest bitka”.

“Praxis’ kao izmjena *svijeta*, a ne preinačavanje bića u svijetu, put je do iskonskog pjesničkog odjelovljivanja bitka u bićima samo onda ako se “realiter” tj. u samom zbivanju izmjene čuva *razlika* rada i proizvodnje”.⁵⁰

“Uočavanje razlike suponira *povijesno* mišljenje koje nadilazeći omogućuje i historijsko i logički-sistematsko “problematiziranje” jedne relacije”.⁵¹

“Tek tu ima smisla – u skladu s *povijesnim mišljenjem*, koje obuhvaća jednog, nedjeljivog čovjeka u njegovu načinu bitka – razlikovati rad i proizvodnju bića iz bitka”.⁵²

Ovo je bitna točka koja Sutlića, na tragu Marxova mišljenja, odvodi dalje: upravo se tu nalazi granica između između metafizičkog pojma Rada (kao apsoluta) i, iz nove povijesne konstelacije, novog povijesnog mišljenja, gdje se zbiva nova bitkovna zbilja, “proizvodnja bića iz bitka”.⁵³

Stav koji “suponira *povijesno* mišljenje”, uočava ovu “razliku”, ali i upozorava na najveću opasnost “za *novi svijet*” od

⁴⁸ Isto, str. 183.

⁴⁹ Isto, str. 183.

⁵⁰ Isto, str. 183.

⁵¹ Isto, str. 183.

⁵² Vanja Sutlić, *Uvod u povijesno mišljenje*, “Demetra”, Zagreb, 1994., str. 143/144.

⁵³ Isto, str. 143/144.

“uspjele sinteze koja supstituira iskon”, a što Sutlić prepoznaje u tezi da se pjesništvo reducira na “umjetnički karakter rada”.

To je važno mjesto njegovog kritičkog promišljanja položaja i biti umjetnosti i pjesništva: umjetnost je svijet svojih proizvedenih bića (djela), a *pjesništvo pro-izvodnja cjeline bića povijesnog svijeta – iz svoje zbiljske povijesne slobode*.

Kroz “transmetafizičko” pitanje *biti* rada, tj. “pjesništva – proizvodnje”, Sutlić provida istinsku ontologijsku i povijesnu bit pjesništva kao *povijesnog odjelovljivanja biti čovjeka i bitka*.

Tek u tom horizontu moguće je promatrati umjetnost (i njen prinos): ne više s najvišeg ontologijskog ranga, nego kao *naročiti govor* pjesništva (među ostalim njegovim govorima i bićima).

Time je Sutlić uspješno nadišao Heideggerovo mišljenje Marxovim i, konačno (i točno) umjetnosti odredio mjesto *unutar pjesništva kao najotvorenijeg povijesnog odjelovljivanja biti čovjeka i bitka* (Marx), a ne više kao najviši (i jedini) govor bitka (Heidegger).

U svom kritičkom misaonom obračunu s otuđenom umjetnošću starog (građanskog) svijeta, Sutlić posebno razmatra modernu umjetnost i njenu najprisutniju formu, “apstraktnu umjetnost”.

Bitno je njezino obilježje “vlastitost”, “čistoća”, kao adekvatni “jezik” modernom dobu, sa svojim značajkama i metodskim postupcima: ne-predmetnost, ne-prikazivanje, atonalnost, uvođenje znanstvenih načela stvaranja itd., što je samo “*konzekventno dovršavanje stare umjetnosti kao apstraktne čiste umjetnosti*”.⁵⁴

⁵⁴ Vanja Sutlić, *Bit i suvremenost* (S Marxom na putu k povijesnom mišljenju), “Veselin Masleša”, Sarajevo, 1972., str. 184.

U svom konačnom rezultatu, u kojem su sabrane “razvojne mogućnosti novovjekovne umjetnosti uopće” (u smislu naprave, sprave, stroja i postava)⁵⁵, u krajnjem “*subjektiviranju*”, tj. “*samopostavljanju*”, upravo u “tehnizaciji umjetnosti”, prepoznaje najveću opasnost za samu umjetnost, ali i konzekventan njen razvoj s obzirom na odlučujuću ulogu masa u modernom dobu.

“Osim što ima svoju historijsku konzekvenciju, ona je umjetnost vremena, epohe i poput ove priredena je onim što joj je prethodilo – čak štaviše, historijska geneza samo dokumentira *unutarnju* mogućnost same umjetnosti kad je ova izgubila onu supstancijalnost i svjetovnu puninu koju je imala u velikim svojim epohama”.⁵⁶

Ovdje nas susreće Sutlićev izniman smisao za povijesni način mišljenja. Umjesto da otpravi “apstraktnu umjetnost” u jednu od ideologijskih ili teorijskih definicija, on shvaća *unutarnju povijesnu genezu umjetnosti*, sve do “apstraktne umjetnosti” i zna da je ona *nužan jezik (modernog) bitka* (ma kako se o njemu mislilo).

Pored značajki kao što su npr. bez-predmetnost, matematički i apstraktni njeni elementi, znanstvene osnove njezinog jezika i postupaka, “stajanje sadržaja u službi forme” itd., bitno je sljedeće: “*apstraktna umjetnost svoje sadržaje dobiva iz neke druge dimenzije nego što je ona kojoj ona sama pripada*”.⁵⁷

“Nekad je umjetnost sama mogla proizvoditi svoje sadržaje; danas ih dobiva od znanosti ili ovoj analogne refleksije itd.”⁵⁸

⁵⁵ Isto, str. 184.

⁵⁶ Isto, str. 185.

⁵⁷ Isto, str. 185.

⁵⁸ Isto, str. 185.

Sutlić dijagnosticira stanje moderne (“apstraktne”) umjetnosti: njoj prijeti opasnost, jer je uvučena u sadržaje i jezik nečega što joj je strano: znanosti, refleksije, tehnologije itd.

Umjetnost je podijelila sudbinu svijeta (bitka), koji se rastvorio kao “*smisljena*” punina unutar-svjetskih bića i regija, i pretvorio u tehničko-racionalnu transformaciju i operativnu manipulaciju bićima, kao zasljepljena subjektno-antropocentrička aktivnost”.⁵⁹

Umjetnost i njeno suvremeno stanje pokazuje se kao očiti simptom krize suvremenosti, jer je ona posljednja koja u sebi *još* nosi (ili bi, po svojoj biti, trebala nositi) “pred-sjaj” onog pjesničkog u svojoj transcendentnoj anticipaciji: njezinim gašenjem doista nastupa “svjetska noc”, ali i mogućnost obrata.

Čini se da je to pravi smisao Sutlićevog problematiziranja “apstraktne umjetnosti”, a ne tek usputna estetička refleksija o njoj.

Problematsko izvođenje biti moderne umjetnosti, dovodi Sutlića do konstatacije da je umjetnost radikalno subjektivirana, “prividna” (u smislu svog objektivnog položaja u bitku, a ne svog vlastitog bića), da ne pripada “pravom” svijetu (koje ga čine “znanost i tehnika”), te da je ona, prema tome, samo drugo lice “znanstveno-operativnog svijeta zbilje”.⁶⁰

Ovo je posljednja konzekvencija rastvaranja “čvrstih fiksnih *stvari* supstancijalnog karaktera”, koje postaju “predmeti za neki mogući subjekat ili predmet subjektivnosti uopće ... da bi se na kraju rastvorila u “vrijednostima”, “funkcijama”, i “znakovima””.⁶¹

⁵⁹ Isto, str. 187.

⁶⁰ Isto, str. 188.

⁶¹ Isto, str. 188.

Apstraktna umjetnost na svom putu do svoje čistote, ulazi u nihilistički krug jedne znanstveno-tehničke produkcije, i time u “ispražnjavanje smislene sadržine bića u svijetu”.⁶²

U smještavanju u svijet (apsolutnog znanstveno-tehničkog aktivizma), korijeni se njezina *subjektivizacija*, kao i “čistota”, “samosvjesnost” i “apstraktnost”.

Bit apstraktne umjetnosti Sutlić označava kao simptom posljednjeg stadija “dehumanizacije čovjeka, denaturiranja prirode, irealizacije stvari”, a “put čiste umjetnosti je put do prazne, besmislene, desupstancijalizirane umjetnosti”.⁶³

To je cijena njene *čistote*, u kojoj više nema mjesta za “mit”, “sveto”, “spontano” itd., riječju, umjetnost postaje nehumana, kao i ovaj znanstveno-tehnički antropocentrički svijet.

Pitanje jest, kako izaći iz ovog nihilističkog kruga?

Može li umjetnost *probiti* ovaj krug (znanstveno-tehničkog bitka suvremenog antropocentrizma), zajedno s ostalim regijama bitka?

U duhu Sutlićeva mišljenja odgovor bi glasio: dovedena do svoje krajnje desupstancijalizacije umjetnost (kao i ostale regije bića) samo u revolucionarnom, što znači *epobalnom obratu u biti povijesnog bitka* može, i to bi bila konzekvencija njegova transfilozofijskoga mišljenja, progovoriti iskonskim svojim jezikom, *pjesništvom*, u kojem *sva povijesna bića djelotvorno govore slobodom*.

U Marxovu mišljenju revolucije u biti povijesnog svijeta (čovjeka), provida Sutlić mogućnost za istinsko pjesništvo: povijesne produktivne snage *pro-izvodit će cjelinu svog (ljudskog) svijeta*, a “bazu nove umjetnosti morati će činiti sa svim drugi odnos spram “prirode” i “oblika zajednice”: *odnos*

⁶² Isto, str. 188.

⁶³ Isto, str. 189.

prirodnijeg, tj. iskonu povijesnog života bližeg razumijevanja svega nego što je bila novovjekovna tradicionalna znanost i tehnika”.⁶⁴

I ovdje se pokazuje Sutlićeva nada da bi u “iskonu povijesnog života bližeg razumijevanju svega”, mogli prispjeti i “tradicionalna znanost i tehnika”, čiji su prvi simptomi, možda, napuštanje starog (supstancijalnog) diskursa (kao oblik njihova otuđenja): znanstvenih metoda, postupaka, znanstvenih i tehničkih modela itd. i otvaranje prema načelima slobode: istraživanju, eksperimentu, mašti, igranju mogućnostima, jeziku metafore, simboličkim modelima, postupcima simulacije itd., što su sve umjetničke (i moderne umjetnosti) značajke.

Stvaranje i otkrivanje novog u cjelini (biti) povijesnog svijeta *iz svog* bitkovnog temelja.

U tom je smislu za modernu umjetnost odsudno pitanje: je li ona u svojim formama posljednja konzekvencija i izraz posvemašnjeg otuđenja (kao i ostale regije bitka) ili ona, svojim preostalim ontologijskim potencijalima, još može raditi na pripremi bitnog povijesnog obrata u bitku (svijeta), pjesništva samog?

Je li moderna umjetnost u svojoj *čistoti* i svojim temeljnim načelima *istraživanjem – eksperimentom – mišljenjem – umjetničkom praksom* (po uzoru na znanost i tehniku, tehnologiju itd.) “nalog bitka” i spremanje za jedan novi i neslućeni način čovjekova mišljenja i odnošenja, jedna sasvim nova ontologijska i antropologijska struktura čovjeka i bitka?

Ako bitak napušta svoj supstancijalni oblik i prelazi u “čistu formu” (u modernoj umjetnosti, znanosti, tehnici, tehnologiji itd.), da li to znači da i čovjeka vodi prema jednoj sasvim novoj bitkovno-antropologijskoj strukturi i mišljenju,

⁶⁴ Isto, str. 191.

ili je to završni proces gašenja i posljednjeg “lika” umjetnosti u njenom tradicionalnom pojmu? To je najteže pitanje umjetnosti danas, ali i granica eksperimenta mišljenja, koje nastoji biti u dodiru s povijesnim mišljenjem.

Summary

THE PHILOSOPHY OF MODERN ART

Onto-anthropological and socio-cultural approaches

The book comprises the Foreword and thirteen studies on art:

Philosophical-ontological Problems, Aesthetical Reflection as an Art Form, Technical Consciousness and Aesthetical Existence, Transfiguration of the Commonplace or a Philosophy of Art of Arthur C. Danto, Architecture and Disjunction or a Philosophy of Space of Bernard Tschumi, Artistic Practice of Joseph Beuys: Anthropological Expansion of Art, Roman Ingarden's Ontology of Art, The Experiment of New Music of Zofia Lissa, "Dialectical spleen" of Walter Benjamin, The Art as Utopian Production of the World through Eros, Ontological Approach to Art in the Work of Ivan Focht, The Challenge of Artistic in Thinking of Danko Grlić, Philosophy, Poetry, World of Vanja Sutlić.

The book aims at thinking about the essence of modern and contemporary art, with the following main issues: what the art is, what does it mean or what can it mean to us? The author elaborates aesthetical, phenomenological and ontological problems, but the primary aim is the thematization of art out of the contemporary man's thinking of existence. In

the art, being the most authentic area of freedom, the author tries to realize the conditions for possible anthropological humanum.

The book thematically problematizes the possibility of philosophy of modern art as well as the diagnosis of its ontological status within the new position in existence. The variety of phenomena of modern and contemporary art can not be exhausted by traditional aesthetics and philosophy of art any more: to understand it in its complexity and entirety an interdisciplinary and multidisciplinary approach is needed as well as the problematization of onto-anthropological and socio-cultural aspect.

The co-operation between different theories is becoming inevitable to understand it. Analyses are being made on the works of modern art, of contemporary artistic practices and movements, artists, and of theories and reflections on art relevant to understand it.

Translated by Ljubica Krajcar

Kazalo imena

A

Acconi, V., 89
Adorno, Th.W., 141, 147, 196, 197, 198, 200, 202
Aristotel, 30

B

Bach, J.S., 188
Barret, C., 58
Barthes, R., 89
Bataille, G., 89
Baudelaire, C., 56
Baumgarten, A.G., 196
Bense, M., 29, 30, 32, 40, 43, 44, 45, 49, 50, 52, 58, 59, 174, 175, 178
Benveniste, E., 95
Benjamin, W., 5, 10, 92, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 196
Bergman, I., 144
Bergson, H., 181
Beuys, J., 5, 9, 10, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114

Bloch, E., 44, 47, 141, 142, 145, 146, 191, 223

Borges, J.L., 72

Braque, G., 29

Brecht, B., 141, 149

Broch, H., 52

Burroughs, W., 89

C

Cervantes, S.M., 72
Cesarec, A., 206, 217, 223
Chomsky, N., 95

D

Danto, A.C., 5, 9, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84
Demetra, 208, 222, 225
Don Quijote, 72
Duchamp, M., 65, 68
Dufrenne, M., 121

E

Eco, U., 19
Eisenstein, S., 89

F

Flusser, V., 58, 59, 60, 61
Focht, I., 5, 11, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 178, 180, 181, 182, 184, 185, 186, 187, 188
Foucault, M., 89
Fuchs, E., 146

G

Gabo, N., 57, 58

Giotto, B., 73

Godard, J.L., 89

Goodman, C., 60, 61

Grlić, D., 5, 11, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204

H

Hegel, G.W.F., 23, 36, 54, 55, 67, 74, 156, 180, 191, 208, 210, 212, 222

Heidegger, M., 15, 36, 40, 41, 42, 185, 186, 193, 206, 212, 213, 214, 216, 217, 221, 222, 223, 226

Heraklit, 219

Herbin, A., 56

Horkheimer, M., 141

Husserl, E., 43, 117, 118, 121

Hykes, D., 56

I

Ingarden, R., 5, 10, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130

J

Jakobson, R., 95

Jaspers, K., 187

Joyce, J., 89

K

Kandinski, V., 56

Kant, I., 43

Keršovani, O., 29, 43

236 — Kazalo imena

Krleža, M., 143, 203

Kručonić, A.S., 56

Kruzak, 65

L

Labus, M., 3

Lichtenstein, R., 78

Lissa, Z., 5, 10, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137

Lunačarski, A.V., 136

Lyotard, J.F., 36, 37

M

Malarmé, S., 56

Maljevič, K.S., 56

Marcuse, H., 38

Marx, K., 137, 193, 194, 207, 208, 209, 211, 212, 213, 214, 217, 219, 220, 221, 223, 224, 225, 226, 229

Masleša, V., 207, 209, 217, 224, 226

Menard, P., 72

Moholy-Nagy, L., 58

Mohr, M., 61

N

Naprijed, 131

Nietzsche, F., 50, 70, 155, 194, 199, 203

Nolit, 119

Novalis, F., 56

P

Parmenid, 156

Pascal, B., 204, 205

Pevsner, A., 57

Platon, 42, 69, 185, 187, 188

Ponge, F., 29

R

Rauschenberg, R., 69, 82

Rembrandt, 71

Rimbaud, A., 56

Rodčenko, A., 57

S

Sartre, J.P., 217

Scheler, M., 120

Schnebel, D., 56

Schönberg, A., 56

Sollers, 89

Soto, J.R., 58

Stravinski, I., 135

Sutlić, V., 5, 11, 12, 206, 207, 208, 209, 210,
212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221,
222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230

T

Tatlin, V.J., 57

Teige, K., 56

Tel Quel, 89

Todorović, B., 37

Tschumi, B., 5, 9, 86, 87, 88, 90, 91, 92, 94,
95, 96, 97, 98

V

Vergilije, P.M., 52

Vertov, D., 89

W

Warhol, A., 66, 67

Weibel, P., 55, 56

Welles, O., 89

Welmer, A., 34, 35

Wittgenstein, L., 52, 74, 75

Bilješka o tekstovima

Navedeni tekstovi već su ranije objavljeni u znanstvenim i književnim časopisima, zbornicima i knjigama, a ostali tekstovi u knjizi sada se objavljuju prvi put.

Eksperiment nove glazbe Zofie Lisse, Gordogan, br. 7, God. 1, srpanj-kolovoz, Zagreb, 1979.

Ontologija umjetnosti Romana Ingardena, Dometi, br. 4, Rijeka, 1981.

“Dijalektički spleen” Waltera Benjamina, Dometi, br. 8 (16), Rijeka, 1983.

Umjetnost kao utopijsko proizvođenje svijeta erosom, u: (*Umjetnost i revolucija*), Spomenica Danku Grliću (1923-1984), Naprijed, Zagreb, 1989.

Estetička refleksija kao umjetnička forma, u: Mladen Labus, *Umjetnost i društvo*, IDIZ, Zagreb, 2001.

Tehnička svijest i estetički bitak, u: Mladen Labus, *Umjetnost i društvo*, IDIZ, Zagreb, 2001.

Izazov umjetničkog u mišljenju Danka Grlića, u: *Za umjetnost*: Zbornik radova u čast Danku Grliću povodom dvadeset godina od njegove smrti (ur. Gordana Škorić), Zagreb: FF Press, 2004.

Ontologijski prilaz umjetnosti u djelu Ivana Fochta, u: *Filozofska istraživanja*, God., Sv. 4., Zagreb, 2005.



19

BIBLIOTEKA **znanost i društvo**

Institut za društvena istraživanja u Zagrebu
Zagreb, Amruševa 11
Tel. +385 1 4810 264; fax: +385 1 4810 263
e-mail: idiiz@idi.hr

Glavna urednica

Jasenska Kodrnja

Uredništvo

Ivana Batarelo
Vlasta Ilišin
Mladen Labus
Katarina Prpić
Dušica Seferagić
Nikola Skledar

Grafičko oblikovanje naslovnice

Igor Kuduz

Grafička priprema

TERCIJA d. o. o., Zagreb

Tisak i uvez

M.A.K. GOLDEN d. o. o., Zagreb

Naklada

500 primjeraka

Izdavač: Institut za društvena istraživanja u Zagrebu

Za izdavača: Nikola Skledar

Recenzenti: Prof. dr. sc. Nadežda Čačinović
Dr. sc. Žarko Paić

© 2006 Institut za društvena istraživanja – Zagreb

CIP – Katalogizacija u publikaciji
Nacionalna i sveučilišna knjižnica – Zagreb

UDK

SKLEDAR, Nikola

ISBN 953-6218-27-5

Knjiga je objavljena uz financijsku potporu
Ministarstva kulture Republike Hrvatske